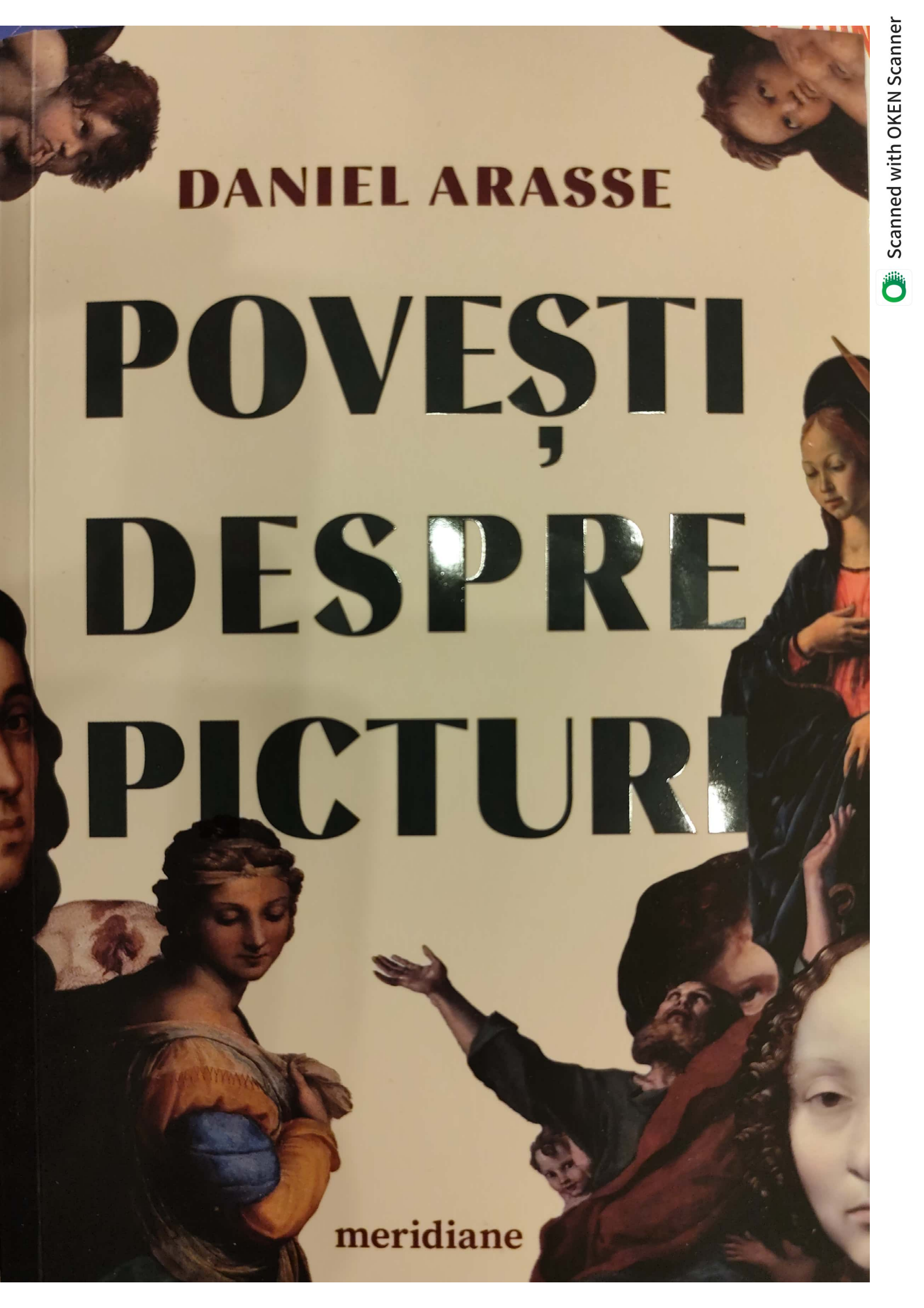


The book cover features a collage of classical paintings. In the top left, a cherub's head is visible. In the top right, a woman's face is partially shown. On the right side, a figure in a blue robe is depicted. In the bottom left, a woman in a yellow and blue dress is shown. In the bottom right, a man with a beard and a red robe is gesturing with his hand. The background is a light cream color.

DANIEL ARASSE

POVEȘTI , DESPRE PICTURI

meridiane

DANIEL ARASSE

POVEȘTI
DESPRE PICTURI

Prefețe de Bernard Comment
și Catherine Bédard

Traducere din franceză și note
de Raluca Dincă

meridiane

Colecție coordonată de Radu Lilea
Lectură de specialitate: Cosmin Ungureanu
Redactori: Theodora Văcărescu, Vasile Mihalache
Corector: Alina Bogdan
Tehnoredactor: Carmen Dumitrescu
Design copertă: Alexandru Daș

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ARASSE, DANIEL

Povești despre picturi / Daniel Arasse; pref. de Bernard Comment și Catherine Bédard; trad. din franceză și note de Raluca Dincă. - București: Meridiane, 2025

ISBN 978-630-321-285-2

I. Comment, Bernard (pref.)

II. Bédard, Catherine (pref.)

III. Dincă, Raluca (trad.; note)

75

821.133.1

Ilustrațiile 1-5, 7-9, 14-21, 23-35 © Getty Images; 6, 10-13, 22 © Wikimedia Commons

Daniel Arasse, *Histoires de peintures* © Éditions Denoël, 2004

© Meridiane, 2025, pentru prezenta ediție

Meridiane este un imprint al Grupului Editorial ART

O voce care ne face să vedem



„Ori de câte ori dispare un om de cultură, ceva se stinge pentru totdeauna: comoara pe care a adunat-o în memoria lui trebuie refăcută. Cunoașterea asupra căreia cultura afectivă și-a pus amprenta nu poate fi transmisă mai departe”, scria Roland Barthes la moartea lui Gaëtan Picon. Odată cu Daniel Arasse, dispare felul său de a privi, dispare farmecul inteligenței sale, întemeiate deopotrivă pe o mare onestitate intelectuală (fiecare aspect al interpretării sale a fost rezultatul celor mai erudite cercetări) și pe o incredibilă generozitate. Acest om care știa atât de multe și vedea totul atât de clar era permanent preocupat să le transmită și celorlalți cunoașterea sa și o făcea extrem de convingător – avea o putere de seducție extraordinară și întotdeauna solid fundamentată. Toți cei care l-au cunoscut sau pur și simplu l-au citit și l-au ascultat își amintesc talentul și entuziasmul care-l caracterizau. Știa ca nimeni altul să privească, să observe cu atenție un tablou, o frescă sau orice alt obiect și să descopere de fiecare dată secretul acestuia. Se lăsa tot timpul impresionat, uimit, iar apoi transforma această capacitate extraordinară în analize și comentarii fără să sufocă opera. Și asta pentru că teoria nu era pentru el un scop în sine, dogmatismul nu-și avea locul în analizele sale; era vorba, pur și simplu, de o curiozitate față de cele mai diverse discipline (filozofie, semiologie, psihanaliză), în măsura în care aceste domenii îi erau de folos istoricului de

artă, stăpânit de dorința arzătoare de a înțelege, prin scoaterea la iveală mai ales a anomaliilor, a paradoxurilor, a enigmelor, adică a tot ceea ce ține de stilul unui artist.

Dispare un fel de a privi. Dar, în același timp, și o voce. Daniel Arasse a fost un profesor minunat, un coordonator de teze de doctorat care reușea să-i facă pe studenți să dea tot ce este mai bun, un conferențiar care știa să capteze publicul cu ideile sale și cu entuziasmul cu care le împărtășea. De asemenea, a avut parte și de experiența radioului. Era adesea invitat la radio și, de fiecare dată, era ca o gură de aer proaspăt în care se simțea dorința imensă de a înțelege și de a dezvălui. În toamna lui 2001, Laure Adler i-a încredințat o emisiune lunară la France Culture despre artele plastice și istoria artei, intitulată „Artă și eseuri”. Trebuie să mărturisesc că dădea dovadă de o meticulozitate rară când își pregătea interviurile sau discuțiile, în așa fel încât fiecare moment să fie un prilej de îmbogățire intelectuală, în care să nu pătrundă niciun strop de banalitate. Exact așa era Daniel Arasse: tot ceea ce făcea era un cadou pentru cei care îl ascultau.

Cel mai frumos cadou pe care l-a făcut ascultătorilor a fost, fără doar și poate, seria de douăzeci și cinci de emisiuni difuzate la France Culture în vara lui 2003 cu titlul „Povești despre picturi”: o călătorie de-a lungul istoriei artei, de la inventarea perspectivei până la dispariția figurativului din pictură. Daniel Arasse era fascinant ca om, la fel și opera lui; în același timp, era modest și avea îndoieli, ca toți marii intelectuali. Prin urmare, a trebuit să-l conving, în prealabil, de interesul ascultătorilor pentru acest demers. Până la urmă, a acceptat propunerea, cu zâmbetul jovial al celui căruia îi plac provocările și jocul, dar care se ține departe de orice vanitate. Înregistrările au fost făcute în mai multe etape, unele presupunând un adevărat efort fizic din partea lui, pe fondul bolii nemiloase care avansa necruțător.

Am stabilit împreună să împărțim această călătorie în douăzeci și cinci de episoade. Regula era simplă: eu îi puneam

întrebări care ulterior urmau să fie scoase la montaj. N-au existat alte întrebări în afara celor de la început – ca într-un ritual care ne amuza, un soi de element declanșator al unui discurs care se transforma apoi, cu o măiestrie uluitoare, într-o improvizație care pornea de la câteva idei notate pe o foaie de hârtie. Pipa îi era mereu la îndemână, uneori își aprindea și câte o țigară, iar după optsprezece minute, fără să fie nevoie să-i facem vreun semn, știa să încheie firesc, elegant și deschis povestea din ziua respectivă.

Țin să mărturisesc că ne cuprindea un soi de exaltare – atât pe mine, cât și pe realizatorul Jean-Claude Loiseau și pe tehnicienii (iar acesta este cel mai bun semn) – atunci când îl ascultam cum se plimbă printre imagini și intră în problematica aleasă, când dădea viață conceptelor într-o poveste care ne ținea cu sufletul la gură, când doar prin ceea ce spunea ne făcea să vedem o întreagă galerie de tablouri și fresce, încât abia așteptam să le contemplăm altfel, adică înarmați cu luciditatea, informațiile și intuițiile pe care tocmai ni le transmise dintr-o suflare și, de multe ori, cu înflăcărare. *Gioconda*, *Buna Vestire*, manierismul, Vermeer, *Las Meninas*, Manet, Tițian, aspectele pozitive și neajunsurile anacronismului, condițiile de expunere a operelor și câte și mai câte alte detalii prețioase: îl auzeam vorbind cu pasiune, simțeam de fiecare dată când zâmbea și ne imaginam nenumăratele picturi care ne trezeau gustul pentru artă. A fost cu adevărat un minunat cadou de dimineață pe care mulți ascultători au știut să-l aprecieze la adevărata lui valoare. După fiecare emisiune, ne simțeam mai bogați, simțeam că mai scăpăm puțin de prostia cotidiană.

Bernard Comment

Daniel Arasse

Autoportret ca istoric, 25 x 20

Poveștile care urmează nu sunt doar despre picturi. Ele vorbesc și despre călătoriile, vizitele, intrarea în anumite locuri mai mult sau mai puțin deschise publicului, despre accesul privilegiat la o anumită operă, despre bucuria care te cuprinde în prezența artei și despre plăcerea de a o lua în stăpânire, de a o fotografia de aproape, în detaliu, spre a o putea privi mai apoi, cu atenție, la tine acasă – sub formă de reproducere, desigur, dar în deplină intimitate. Vocea pe care o auzim în cartea de față îi aparține unui om constrâns în ultima vreme să renunțe la aceste plăceri, la aceste deplasări. Nu de puține ori, durerea transpare inevitabil odată cu evocarea diferitelor feluri de a înțelege opera de artă, de a o cuprinde cu o privire indiscretă, care implică apropierea corpului, cu toate dorințele sale. Dar durerea aceasta face parte, în mod cât se poate de intim, din povestea acestor înregistrări. Asta-i realitatea. Și trebuie s-o spunem, ca s-o știe toată lumea.

Astfel, putem înțelege mai bine semnificația aparte a celor douăzeci și cinci de momente vorbite. Chiar dacă acestea trebuiau să fie despre o anumită perspectivă asupra lucrurilor vizibile și despre vederea operelor în absența lor, cel care vorbește aici la persoana întâi singular – un „eu“ pe care și-l îngăduie, dar care îl și stânjenește – se bucură din plin de libertatea de a se adresa unor ascultători care nu sunt și privitori.

Odată ce ideea emisiunii și provocarea adusă de ea au fost acceptate – mai exact, călătoria făcută de istoric în douăzeci și cinci de episoade cu povești despre pictură –, dorința de a povesti s-a îmbinat strâns cu dorința de a avea încă o întâlnire. Ca atunci când vrei să te întâlnești cu prietenul tău ca să-i povestești diverse lucruri... În pregătirea acestor momente radiofonice, te pregătești, de fapt, să-l vezi pe el. Să i te adresezi lui și, prin el, să găsești puterea de a le vorbi și celorlalți. O formă de adresare intimă, necesară, fără îndoială, în condițiile în care Daniel Arasse a acceptat să vorbească despre el la persoana întâi, lucru de care, în calitate de istoric, nu a fost interesat, pentru că, după cum va spune la un moment dat într-o emisiune, istoricul trece în plan secund, după artistul care creează. Pe el îl interesau „eul” pictorului, prezența lui intimă în operă, amprenta secretă a eului în pictură.

Totuși, printre rândurile acestor povești despre picturi, care sunt un fel de autoportret în douăzeci și cinci de tablouri, se pregătea în secret altceva. Din cauză că-și pierduse capacitatea de mișcare și pentru că trebuise astfel să renunțe la o seamă de lucruri, Daniel Arasse se hotărâse de mai multă vreme să lucreze altfel. Adică să nu se mai confrunte cu opera propriu-zisă, ci cu operele păstrate în propria memorie; cu alte cuvinte, să recurgă la o anumită practică din istoria artei sau, în alt registru, să creeze. Moartea a întrerupt însă lucrul la două cărți: *L'Art dans ses oeuvres. Théorie de l'art et histoire des oeuvres* (Editura Regard) și *Le Reflet perdu** (Editura Denoël), cea din urmă fiind o operă de ficțiune, mai precis un roman polițist inspirat de o pată misterioasă pe care a văzut-o cu ochii săi ageri de istoric în *Imaculata Concepție* a lui Garofalo...

Povestea *Poveștilor despre picturi* este puternic marcată de aceste două proiecte care n-au mai avut timp să vadă lumina zilei. De asemenea, țin să precizez că, dorind să respecte cu

* *Arta în operele sale. Teoria artei și istoria operelor de artă și Reflectarea pierdută.*

Povești despre picturi

strictețe timpul alocat – constrângere care a transformat aceste episoade de câte douăzeci de minute în tot atâtea performanțe în plan fizic –, Daniel s-a confruntat, în repetate rânduri, atât cu pierderea suflului, cât și cu ideea că timpul pe care îl avea înaintea era limitat.

Catherine Bédard

1

Tabloul preferat

Sincer, n-am un tablou preferat. Îmi vin în minte mai multe, în general picturi clasice. *Madona Sixtină* (ilustrația 1) a lui Rafael, de pildă, dar aș putea, în mod curios, să spun și *Gioconda* (ilustrația 4) sau să aleg ceva din secolul al XVIII-lea: în opinia mea, *Zăvorul* (ilustrația 2) lui Fragonard este un tablou extraordinar și fascinant. Dacă e să merg mai departe, ar mai fi *Originea lumii* (ilustrația 3) de Courbet. Ce tablou minunat! Pe urmă, printre puținele tablouri care m-au emoționat cu adevărat, se află o schiță a *Dansului* lui Matisse. Așa că, sincer, n-am un tablou preferat. În plus, nu trebuie să fie vorba neapărat de un tablou, ar putea fi, la fel de bine, o frescă, un poliptic, un întreg retablu dintr-o biserică... Să zicem că există picturi care emoționează, care mă emoționează sau care m-au emoționat mai mult decât altele, la fel cum știu că sunt unele care încă nu m-au emoționat, dar care într-o bună zi mă vor emoționa. Pentru mine, important este ceea ce mă emoționează într-un tablou, într-o frescă sau chiar într-o încăpere pictată, pentru că ideea de tablou presupune că pictura respectivă e deja concepută ca o unitate, este agățată pe un perete, are sau nu ramă... Niciunde nu simt emoție mai mare decât într-un loc acoperit pe de-a-ntregul cu picturi – și mă gândesc, de pildă, la *Camera Soților* (ilustrația 26), pictată între 1465 și 1474 de Mantegna, în Palatul Ducal din Mantova. Dacă intri în această încăpere și ai norocul, așa cum l-am avut

eu, să stai acolo ore în șir, ai impresia, după o vreme, că întreaga pictură te învăluie, te pătrunde și ești cuprins de o stare extraordinară. Un alt exemplu care nu încetează să mă tulbure este capela din Arezzo pictată de Piero della Francesca, unde am petrecut zile bune privind și luând notițe. Mă întorceam ziua următoare în încercarea de a vedea ceea ce nu văzusem cu o zi înainte și, într-adevăr, după cum spun frații Goncourt despre un tablou al lui Chardin*, la un moment dat, „pictura se ridică”, trezind astfel o emoție veritabilă. Greu de spus ce fel de emoție. Stendhal, cred, spunea despre Rafael (dar acest lucru este valabil și pentru pictură în general) că, din nefericire pentru el, emoția trece prin minte. Tot așa, atunci când Chantelou** i-a arătat lui Bernini pânzele lui Poussin, după ce le-a examinat pe toate ore în șir, marele artist baroc și-a atins fruntea și a spus: „Il signor Poussin lavora di là!“*** Este vorba despre măreția lui Poussin și, totodată, într-o oarecare măsură, despre nefericirea lui, pentru că pictura este o artă fascinantă, chiar dacă nu putem explica de ce ne fascinează. Aceasta este întrebarea căreia încă nu i-am găsit răspuns: care este motivul pentru care un tablou, o frescă, o încăpere pictată ajung să mă emoționeze? De ce mi-au dat lacrimile când am văzut schița *Dansului* lui Matisse? Lucru absurd, de altfel, pentru că n-ai de ce să plângi în fața unei picturi. Plângi când te duci la operă, evident, e ceva firesc, dar, în general, în fața unui tablou, emoția nu ajunge în acest stadiu, este de altă natură.

* Jean Siméon Chardin (1699 – 1779) este considerat unul dintre cei mai mari pictori francezi din secolul al XVIII-lea. A rămas în istoria picturii ca maestru al naturii moarte, al pastelurilor, al portretelor și al scenelor de viață.

** Paul Fréart de Chantelou (1609 – 1694) a fost un inginer militar francez, cunoscut drept mare colecționar de artă. I-a susținut pe marii artiști ai epocii, în special pe Nicolas Poussin (1594 – 1665) și pe Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680).

*** În italiană: „Domnul Poussin lucrează cu asta.“

În schimb, ce anume te fascinează la un tablou, de ce o anumită operă de artă – și nu alta – te face să nu-ți mai poți lua ochii de la ea sau de ce opera de artă te „cheamă”, după cum spunea Roger de Piles*? În ceea ce mă privește – pentru că, firește, nu există o regulă general valabilă pentru toți –, este vorba despre senzația că în opera respectivă există ceva care gândește și care face acest lucru fără cuvinte. Eu vorbesc și scriu, fiecare gând al meu este făcut din cuvinte, este atent căutat și apoi exprimat, în vreme ce pictura gândește într-un mod nonverbal; iar anumite picturi mă atrag, nu mă lasă să trec mai departe, mă opresc din drum și-mi vorbesc ca și cum ar avea ceva să-mi spună, numai că nu-mi spun nimic și, de fapt, fascinația și așteptarea acestea mă opresc din drum și mă țin în loc. Cum e, de pildă, *Zăvorul* (ilustrația 2): când l-am văzut prima dată, cu ocazia expoziției dedicate lui Fragonard, deși îl știam din reproduceri, am avut un adevărat șoc și mi-am dat seama că ceea ce mă atrăgea la acest tablou de mici dimensiuni era faptul că – așa cum spunea un mare specialist, care de altfel se înșela sau poate că avea mai multă dreptate decât își închipuia – nimic nu umple jumătatea stângă a picturii. Asta m-a oprit din drum. Pictorul îmi spune de fapt o poveste: un tânăr ia în brațe o tânără, pe care apoi vrea s-o ducă în pat, iar acest „apoi” este deja acolo, adică în a doua parte a tabloului, compusă doar din pliuri, cearșafuri și falduri. M-a fascinat acest lucru. Aveam în fața mea ceea ce Delacroix, cred, a numit „forța tăcută a picturii”. Asta mă fascinează pe mine și tocmai de asta unele tablouri mă impresionează mai mult decât altele. În cazul lui Fragonard, este vorba despre această forță tăcută a picturalului care, firește, are un sens anume, pentru că istoricul sau interpretul din mine simte nevoia să afle ce înseamnă acest nimic, aceste cearșafuri șifonate. Dacă mergeți să vedeți *Zăvorul*, o să vă dați seama că are niște semnificații extrem de precise, care explică

* Roger de Piles (1635 – 1709), teoretician al artei, pictor și gravor francez.

de fapt ceea ce se petrece în partea dreaptă a tabloului: trecutul și viitorul apar în același timp.

În alte cazuri, cum ar fi *Camera Soților* (ilustrația 26) a lui Mantegna de la Palatul Ducal din Mantova, pictată la sfârșitul secolului al XV-lea, mă impresionează în primul rând forța armoniei. M-a fascinat felul în care pictorul și-a pus în practică arta: în încăperea destul de mică pentru vremea aceea, a pictat toată suprafața tavanului boltit, apoi a adăugat pe doi pereți câte o pictură măreață, fastuoasă, iar pe ceilalți doi pereți a pictat niște draperii trase (ne dăm seama de acest lucru pentru că în spatele lor se zărește un crâmpci de cer), care erau acoperite la rândul lor de draperii adevărate. Nefiind mulțumit de explicațiile pe care le-am citit pe această temă, am stat ore întregi în încăperea și am privit-o cu atenție, încercând să aflu ce ne spune sau ce ne-a spus pictura aceasta fără să se folosească de cuvinte. Pictura mi-a răsplătit de multe ori aceste lungi ore de contemplare.

Mi-am dat seama că emoția poate apărea în două feluri diferite. În primul rând, este vorba despre șoc, despre surpriză, despre emoția pură, pe care n-o poți exprima în cuvinte. De exemplu, la una dintre schițele *Dansului* lui Matisse, pe mine m-a tulburat albastrul, acel albastru. Nuanța de albastru inventată de Matisse m-a tulburat atât de tare, încât mi-au dat lacrimile și am ieșit imediat din încăperea, fără să mă întorc, pentru că n-ai cum să plângi în public în fața unui tablou; poți să faci asta la tine acasă, dar nu în public. Abia după aceea, gândindu-mă îndelung la particularitatea acelui albastru, mi-am spus că acolo este un roșu ascuns, și tocmai roșul acesta care se află în albastru mă cheamă. Așa am simțit eu – cine știe, poate că Matisse n-a pus roșu în albastrul lui, în orice caz, eu am așa am văzut. Așadar, iată primul tip de emoție pe care ne-o trezește pictura: o surpriză care, din punctul meu de vedere, este un șoc vizual cromatic. Coloritul mă emoționează, mă cheamă.

Al doilea tip de emoție apare atunci când, odată cu trecerea timpului, tot revenind asupra picturii respective, se acumulează straturi-straturi de sens, de reflecții și de gânduri ale pictorului. Pictura se dezgolește puțin câte puțin, astfel că, treptat, apare o anumită intimitate – cum este, de pildă, intimitatea roșului din albastrul lui Matisse –, la care se adaugă intimitatea pictorului din operă, precum și cea a epocii. Când vezi *Camera Soților* a lui Mantegna, nu doar că îți dai seama că te afli în fața unui pictor genial, ci afli și cine a fost comanditarul, marchizul Ludovico Gonzaga, alături de soția sa, iar povestea devine pasionantă. După cum spunea Warburg, până la urmă ajungi să auzi vocile acestor burghezi florentini care se pictează pe sine pe pereții camerei de rugăciune, pentru că povestea îți dă un sentiment de familiaritate artificială. Nu e vorba să pretinzi că te simți ca un burghez din secolul al XV-lea, dar, în cele din urmă, ajungi la un orizont la care nu vei avea niciodată acces total și te apropii de intimitatea operei, așa cum a fost ea cerută, realizată și privită sau trăită. Este ceva fascinant și extrem de emoționant.

Eram, de pildă, în biserica San Francesco din Arezzo și priveam de ore bune frescele lui Piero della Francesca. Dintr-odată, am văzut ceva ce poate că văzuseră și alții înaintea mea, dar nu au scris niciodată despre asta. În tot acest ansamblu de fresce, un detaliu minuscule dezvăluie marca teoretică și individuală a lui Piero della Francesca. În ultima frescă, în stânga jos, se află un cap tăiat care se uită la privitor cu o privire goală – din moment ce capul este tăiat, adică mort. În clipa aceea, am avut într-adevăr senzația că m-am apropiat cel mai mult de ceea ce gândise, de ceea ce își imaginase Piero della Francesca. E o nebunie să crezi că poți ajunge la ceea ce și-a imaginat sau a visat Piero della Francesca doar pentru că ai fresca în fața ta... Dar eu am reușit să văd acest detaliu, care era acolo de cinci sute de ani, pentru că toate celelalte lucruri pe care le privisem și pe care începusem să le înțeleg îmi atrăgeau acum atenția asupra detaliului, care era și el acolo doar

așa, nu neapărat ca să fie văzut. În plus, chiar este minuscul, deci n-ai de ce să-i acorzi o atenție aparte, esențialul aflându-se în centru, nu pe margini.

Există așadar două feluri de emoție: pe de o parte, emoția-șoc, stârnită în general, în opinia mea, de colorit și, pe de altă parte, în completarea acesteia, emoția dată de caracterul dens al gândurilor, al sensurilor pe care pictorul le folosește în pictură. De altfel, tocmai asta mă și tulbură la pictură: prin materia și formele sale, există acolo ceva care gândește, iar eu n-am la îndemână decât cuvintele pentru a descrie acest lucru, știind prea bine că aceste cuvinte nu exprimă întreaga emoție trezită. E ca butoiul Danaidelor. Pot pune la nesfârșit cuvinte peste cuvinte ca să-l umplu, dar nu voi atinge niciodată calitatea specifică a emoției dintr-un tablou. A reveni asupra unui tablou sau a unei fresce, chiar și după ce i-ai găsit sensul, înseamnă a înfrunta din nou tăcerea picturii.

Întorcându-mă la subiectul tabloului preferat, aș da două exemple: *Madona Sixtină* a lui Rafael (*ilustrația 1*), care în prezent se află la Dresda, și *Gioconda* lui Leonardo da Vinci (*ilustrația 4*). Voi vorbi deocamdată doar despre *Madona Sixtină*.

Acest tablou de altar a fost pictat de Rafael în 1516*, cred, și o reprezintă pe Fecioara Maria ținând în brațe Pruncul deasupra unor nori, având-o în stânga pe Sfânta Barbara, iar la dreapta, pe Sfântul Sixt. În partea de sus se văd două draperii verzi întredeschise, iar în partea de jos, doi îngerași care se uită cam melancolic la ceea ce se petrece deasupra lor. A devenit unul dintre cele mai admirate tablouri din istoria picturii, încă de când a fost adus la Dresda. Înainte se afla într-o biserică din Piacenza, se știa că e frumos, dar nu se vorbea prea mult despre el. Lumea se ducea să-l vadă, dar

* Opiniile istoricilor diferă în această privință, însă majoritatea consideră că pictura a fost realizată între 1513 și 1515.

nu era considerat un mare tablou. De când este la Dresda, a devenit unul dintre tablourile-mit din istoria picturii; eu însumi îl consideram un tablou-mit pe vremea când îl studiam pe Rafael. Mai apoi, am ajuns la Dresda, am văzut *Madona Sixtină* și am fost foarte dezamăgit, pentru că muzeul se afla în plină renovare: peste tablou era pus un geam, astfel încât, de unde stăteam eu, nu vedeam decât lumina neoanelor care se reflecta în geam; a trebuit să mă mișc de colo-colo ca să înțeleg ceva din pictură. Eram de-a dreptul dezamăgit, dar, de vreme ce venisem în Dresda să văd această madonă, nu voiam să și plec tot dezamăgit. Așa că am rămas acolo în jur de o oră, dând târcoale picturii și, la un moment dat, tabloul s-a „ridicat”. Dintr-odată, am văzut *Madona Sixtină* și mărturisesc că am văzut unul dintre cele mai profunde tablouri, intelectual vorbind, din istoria picturii europene și, dacă ne place și cunoaștem în detaliu opera lui Rafael, unul dintre cele mai emoționante tablouri ale sale. De ce unul dintre cele mai profunde? Ei bine, cred că – lucru pe care Walter Benjamin n-a vrut să-l vadă sau l-a văzut, dar n-a vrut să vorbească despre el – *Madona Sixtină* înfățișează perfect momentul revelării Dumnezeuului Celui Viu, adică tabloul îl arată pe Dumnezeu care sfâșie catapeteasma, pe Dumnezeu care iese la iveală. În opinia mea, tabloul este extrem de tulburător, în special datorită prezenței celor doi îngerași în partea de jos. În definitiv, ce caută ei acolo? Nu se știe. Despre acești doi îngerași s-au inventat povești care mai de care mai extravagante: s-a spus, de pildă, că sunt portretele copiilor pe care Rafael i-ar fi avut cu Fornarina*. De fapt, bazându-mă pe argumente iconografice, istorice și teologice serioase, sunt convins că aceștia sunt reprezentarea creștină a heruvimilor care păzesc

* *La Fornarina* (1518 – 1519) este un tablou pictat de Rafael. Se spune că o înfățișează pe amanta pictorului, care apare de altfel și în *La donna velata*; ar fi vorba despre brutăreasa [*la fornarina*] Margherita Luti, însă identitatea ei rămâne și astăzi un subiect controversat.

DANIEL ARASSE

catapeteasma templului în religia iudaică. De data asta însă, îngerașii nu mai sunt paznicii secretului și ai Dumnezeuului invizibil, sunt martori că Dumnezeu s-a făcut vizibil. Pentru a putea fi exprimată, această tragedie extraordinară – căci dacă Dumnezeu s-a făcut vizibil înseamnă că va muri – este încredințată unor chipuri de copii. Mi se pare o idee de o profunzime extraordinară. De atunci, nu mai simt nevoia să văd *Madona Sixtină*; ea s-a „ridicat”, iar eu păstrez în mine această emoție.

2

Gioconda

Gioconda (ilustrația 4) este, la urma urmelor, unul dintre tablourile mele preferate. Ca să-mi placă, mi-au trebuit mai mult de cinci ani, atât cât i-a luat lui Leonardo da Vinci să-l picteze. Mi-au trebuit peste douăzeci de ani ca să-mi placă *Gioconda*. Adică s-o iubesc cu adevărat, nu doar s-o admir. În prezent, este unul dintre cele mai frumoase tablouri din lume pentru mine, chiar dacă nu e neapărat și unul dintre cele mai emoționante – deși, în mod categoric, este pictura care s-a bucurat de cele mai multe comentarii entuziaste din partea celor îndrăgostiți de ea, unele mergând până aproape de nebunie, iar acest lucru arată că trezește emoție. Aveam starea de spirit a unui privitor din a doua jumătate a secolului XX, în sensul că lumea văzuse de atâtea ori *Gioconda*, era atât de cunoscută, încât devenise mai degrabă o glumă, nu mai putea fi luată în serios, mai ales după ce Duchamp o reproducesc cu inscripția „L.H.O.O.Q.” în josul tabloului. A trebuit să depășesc handicapul duchampian nu pentru a regăsi viziunea lui Leonardo da Vinci sau a contemporanilor săi, ci pentru a înțelege pur și simplu felul în care, pictată în cu totul alte împrejurări, pictura putea încă să stârnească asemenea reacții după aproape cinci sute de ani. Și asta n-are de-a face doar cu delirul lui Walter Pater sau al lui Théophile Gautier. Până și Kenneth Clark, marele specialist în Leonardo da Vinci, un tip foarte serios și unul dintre cei mai buni istorici ai artei de la

mijlocul secolului XX, scrie într-un articol – nu din tinerețe, ci din perioada de maturitate deplină – că *Gioconda* pare o zeiță subacvatică: femeia aceasta stă undeva sus, într-o logie, având în spate un peisaj destul de îndepărtat, iar el o vede ca pe o zeiță subacvatică. Ce se petrece oare în acest tablou, încât oameni serioși, responsabili de muzee și buni cunoscători ai domeniului pot spune asemenea lucruri? Tabloul acesta are evident ceva aparte. Pe mine nu mă interesa în mod deosebit, dar, în momentul în care am vrut să scriu o carte despre Leonardo da Vinci, nu am putut să las la o parte *Gioconda*. Trebuia să înțeleg ce miză a avut pictorul în această operă. Și atunci munca mea a dat roade. M-am întrebat cum a fost făcut tabloul. Voi descrie întregul proces și veți vedea cum apar nenumărate lucruri care inițial nu se văd.

Mai întâi, *Gioconda* stă așezată într-o logie – de-o parte și de alta, în dreapta și în stânga, există niște coloane legate între ele printr-un zid nu foarte înalt. Stă cu spatele la peisajul care se zărește în depărtare. Apoi, stă pe un fotoliu – știu acest lucru doar pentru că brațul stâng al figurii se sprijină, paralel cu planul imaginii, pe o rezemătoare. Însă această rezemătoare este singurul semn al existenței fotoliului, nu se vede niciun spătar, ceea ce este ciudat. Pe urmă, peisajul din planul îndepărtat este bizar, pentru că e format doar din stânci, porțiuni de pământ și de apă. Nu există nicio construcție omească, niciun copac; în acest peisaj aproape preuman, există însă un pod, lucru care mi-a pus o mulțime de probleme de interpretare. Podul trece peste ceea ce ar trebui să fie un râu, dar nu se vede prea clar. Or, cum se face că în acest peisaj de început de lume există deja un pod, dar nu există nicio altă urmă de prezență umană?

Așa am început să-mi dau seama că tabloul ascunde o meditație extrem de profundă a lui Leonardo da Vinci. Și nu e de mirare, ținând cont că acesta a spus că pictura este *una cosa mentale*, un lucru al minții, și că, de altfel, comanda din 1503 pentru acest tablou – în momentul în care avea nevoie

de bani și încă nu primise marile comenzi din partea orașului Florența – venise cu câteva luni înaintea marii comenzi de fresce din Palazzo della Signoria, astfel că nu va livra niciodată tabloul comanditarului său, *messere Giocondo*, și îl va păstra tot restul vieții. A finalizat portretul pentru el însuși. Avem dovada că a ajuns treptat la ideea planului îndepărtat cu peisaj preuman. Trebuia mai întâi să înțeleagă relația dintre figura care stă într-o poziție atât de aparte în fotoliul fără spătar și acest peisaj: este vorba doar despre o opoziție între frumusețea și farmecul Giocondei, pe de o parte, și peisajul din planul îndepărtat, pe de altă parte, sau există și o legătură între cele două?

Am încercat să văd mai bine cum este pictată această figură. Dacă ne uităm cu atenție, brațul ei este paralel cu planul imaginii, sprijinit pe o rezemătoare. Figura se află aproape de noi, dat fiind că nu se vede niciun spațiu între braț și o zonă mai joasă care să marcheze o oarecare distanță. De fapt, ea stă în fața parapetului care, în mod tradițional, separa la vremea aceea figura pictată de privitor, ca în portretele de origine flamandă, în care personajul se poate vedea în spatele unui mic parapet ce reprezintă baza tabloului și pe care își așază uneori mâna. Iată însă scânteia de geniu a lui Leonardo da Vinci: o așază pe Gioconda în spațiul privitorului, punând parapetul în spatele ei, dar, în același timp, brațul ei funcționează ca o barieră, blocând accesul. Mai departe, bustul este pe trei sferturi, așa că figura se întoarce ușor spre noi, îi vedem chipul aproape din față, iar ochii, perpendiculari pe plan, ne privesc direct, oriunde ne-am afla în raport cu ea. Așadar, din partea de jos a tabloului până la ochi, există o anumită răsucire a figurii, și tocmai de aceea ne țintuiește cu privirea. Ne aflăm sub privirea ei, de aici fascinația față de acest tablou, la fel cum ne aflăm, într-o oarecare măsură, și sub privirea lui *Venus din Urbino* (ilustrația 5) de Tițian – primul mare nud din pictura occidentală –, și nu întâmplător ne aflăm sub privirea arhetipului nudului occidental.

Pe urmă este zâmbetul... De fapt, Leonardo da Vinci a inventat ideea portretului zâmbitor. Înainte de *Gioconda*, nu există portrete care zâmbesc, cu excepția tabloului lui Antonello da Messina, *Bărbatul care râde* (ilustrația 6), păstrat la Cefalù, în Sicilia. Antonello da Messina e un mare pictor, dar zâmbetul pictat de el, mai degrabă un rictus, nu e deloc reușit, iar efectul produs este de grimasă. Iar Leonardo da Vinci, care-i cunoștea opera, și-a zis că, dacă tot se dorea un zâmbet, va picta el unul. De ce a ales zâmbetul? Istoria ne ajută să înțelegem. Leonardo da Vinci a pictat mai multe portrete, printre care cel al Isabellei d'Este de la Milano – desen care se află la Luvru – și două portrete florentine: primul este *Portretul Ginevrei de' Benci* (ilustrația 7), care în prezent se află la Washington, și celălalt al Lisei Gherardini. Acestea două sunt singurele portrete florentine pictate de el. Întâmplarea face că sunt și singurele portrete în care personajul ne privește. În toate celelalte, privirea personajului ne scapă, este oblică față de planul tabloului și n-o putem întâlni niciodată. *Portretul Ginevrei de' Benci*, pictat pe la 1480, este extraordinar, dar trist. Ea stă îmbufnată, e tristă. Dacă analizăm condițiile în care a fost realizat tabloul, înțelegem și motivul: pentru că amantul său nu era acolo, alături de ea. De altfel, tabloul îi era destinat acestui amant, ca să vadă că iubita lui e tristă atunci când el nu se află lângă ea.

În schimb, *Gioconda* zâmbește pentru că soțul ei, Francesco del Giocondo, i-a comandat portretul celui mai mare pictor al vremii, Leonardo da Vinci. Dar de ce a comandat soțul acest portret? Pentru că ea i-a adus pe lume doi copii frumoși, doi moștenitori de sex masculin, așa că au trebuit să se mute în altă casă din Florența. Lucrurile acestea sunt știute: misterul *Giocondei* nu se află în poveștile inventate în jurul tabloului, ci chiar în tablou. Soțul a cumpărat un alt palat, și-a mărit familia și îi oferă soției un portret, realizat chiar de maestrul Leonardo da Vinci. Ea nu va intra însă niciodată în posesia portretului, pentru că Leonardo da Vinci îl va păstra pentru

el. În orice caz, este un tablou care exprimă fericire: o soție tânără, de douăzeci și doi sau douăzeci și trei de ani, care i-a dăruit deja soțului doi băieți, este cinstită de prin acest portret. Este un detaliu istoric important, pentru că tot ce s-a spus despre zâmbetul Giocondei pălește în fața analizei istorice.

Dar nu din acest motiv este atât de fascinant zâmbetul ei. Cred că e vorba despre ceva mai profund și mi-a trebuit mult timp să înțeleg ce reprezintă sau, mai modest spus, ce credeam eu că reprezintă. De fapt, mă fascinează tocmai legătura profundă dintre figură și peisajul din plan îndepărtat. Dacă ne uităm cu atenție la peisaj, ne dăm seama că e destul de incoerent, în sensul că, în partea dreaptă, cum ne uităm la tablou, se văd munți foarte înalți și sus de tot un lac, plat ca o oglindă, formând o linie a orizontului foarte înaltă. Dimpotrivă, în partea stângă, peisajul este mult mai jos și nu pare a exista cale de trecere dintr-o parte în alta. În realitate, există o întrerupere ascunsă, transformată chiar de figură și de zâmbetul Giocondei. Ea zâmbește în partea dinspre peisajul înalt. Gura i se ridică puțin în partea aceea, astfel că tranziția imposibilă dintre cele două părți ale peisajului are loc în figură, prin zâmbetul figurii.

Și ce dacă? îmi veți spune. Ei bine, dacă ați citit textele lui Leonardo da Vinci, e momentul să vă aduceți aminte că era un mare admirator al lui Ovidiu și al *Metamorfozelor* sale și că, atât pentru Leonardo da Vinci, cât și pentru Ovidiu – tema este clasică și frecventă –, frumusețea e trecătoare. Găsim, în acest sens, fraze celebre ale Elenei în opera lui Ovidiu: „Azi sunt frumoasă, dar ce se va alege de mine în curând?” Leonardo da Vinci dezvoltă tocmai această temă, cu o densitate cosmologică extraordinară, fiindcă Gioconda reprezintă grația, grația unui zâmbet. Or, zâmbetul este trecător, durează doar o clipă. Iar acest zâmbet al grației se unește cu haosul peisajului din spate, adică de la haos se trece la grație, iar de la grație se va trece iar la haos. Prin urmare, este vorba despre o meditație

asupra unei duble temporalități. Și iată că ajungem astfel la problema portretului, pentru că portretul este, fără îndoială, o meditație asupra timpului care trece. Montaigne spune cam așa în *Eseurile* sale: „Am mai multe portrete de-ale mele; cât sunt de diferit astăzi față de mine de altădată!” Odată cu acest zâmbet efemer al *Giocondei* trecem așadar de la timpul imemorial al haosului la timpul trecător și prezent al grației, dar ne vom întoarce la timpul nesfârșit al haosului și al absenței formei.

Mai rămâne podul, a cărui prezență n-am înțeles-o până când nu l-am citit pe Carlo Pedretti, marele specialist în opera lui Leonardo da Vinci, care putea să scrie, la fel ca maestrul, cu mâna stângă și invers, de la dreapta la stânga. Este un om admirabil, care și-a petrecut întreaga viață studiindu-l pe Leonardo da Vinci. La întrebarea legată de prezența podului în tablou, Pedretti spune un lucru foarte simplu, la care nu mă gândisem – și anume că este simbolul timpului care se scurge; dacă există un pod, atunci există și un râu, care este prin excelență simbolul timpului care trece. E un indiciu oferit privitorului că legătura curioasă dintre peisajul haotic și grația zâmbitoare se explică prin timpul care curge. Tema tabloului este, de fapt, timpul. Figura se răsuțește și ea tot din acest motiv, întrucât mișcarea are loc în timp... Iar în acest punct analiza o poate lua iar de la capăt. Tabloul este fascinant pentru că, prin caracterul său dens, profund și discret, își îndreaptă continuu privirea spre privirea noastră...

Totuși – și nu spun mai multe despre *Gioconda* în această privință –, nu cred că lui *messere* Giocondo i-ar fi plăcut tabloul dacă l-ar fi văzut. Chiar cred că l-ar fi refuzat pentru că nu i-ar fi plăcut deloc. Tot prin intermediul istoriei, se ajunge, și de această dată, la o privire puțin mai actuală asupra lucrurilor. Cred că Francesco del Giocondo n-ar fi acceptat tabloul astfel terminat dintr-un motiv foarte simplu: la vremea aceea, ar fi fost considerat scandalos. Astăzi, e capodopera capodoperelor, dar în 1503 – 1505 ar fi fost inadmisibil. De ce?

Avem un burghez florentin, și nu oricine, care îi comandă celui mai mare pictor al momentului portretul soției sale, pentru că aceasta i-a dăruit moștenitori, iar pictorul cu pricina înfățișează, sub formă de portret, o tânără zâmbind, lucru care nu se face, extrem de aproape de privitor, cu părul de pe frunte și sprâncenele epilate – știm prea bine că la vremea aceea doar femeile de moravuri ușoare se epilau –, după care o așază în fața unui peisaj de început de lume absolut îngrozitor. Or, cum și-ar putea dori un soț să-și vadă soția fermecătoare și iubitoare, care i-a dăruit doi copii, în fața unui asemenea peisaj, și nu în fața unei pășuni, cu copaci și pășărele, așa cum sunt fundalurile din portretele contemporanului lui Leonardo, Rafael? N-ar fi putut pricepe una ca asta și cred că tocmai pentru Francesco del Giocondo sau pentru alții ca el a pictat Leonardo da Vinci podul, ca să le explice că n-a făcut nimic negândit, că totul are sens și că, efectiv, tabloul este o meditație profundă asupra timpului. Dar cred că acest tablou era prea inovator, răsturna cu totul regulile portretului din acea epocă, așa că n-avea cum să fie înțeles prea curând. De altfel, acest lucru se poate observa în replicile care i-au urmat. Rafael a admirat *Gioconda*, dar, când a fost să picteze *Doamna cu unicorn*, a făcut un portret normal, standard. *Gioconda* este aparte.

M-a mai frapat un aspect. Pe când analizam *La Gioconda*, studiam în același timp toată opera lui Leonardo da Vinci, inclusiv hărțile pe care le-a făcut în acea perioadă. Într-o seară, uitându-mă peste hărți, am avut un soi de revelație sau poate de nebunie: mi-am dat seama că peisajul din planul îndepărtat al *Giocondei*, cu lacul acela de la înălțime și cu valea mlăștinoasă, invadată de apă, din partea stângă, era practic perspectiva cavalieră a unei hărți a Toscanei, pe care Leonardo da Vinci a realizat-o tot în 1503 – 1504, iar una dintre nelămuririle sale legate de această hartă era legătura existentă, în vremuri imemorabile, între lacul Trasimeno și mlaștinile din Valdarno, regiune aflată la sud de Arezzo, în Toscana.

Se vede cum a desenat pe hartă o apă curgătoare, care nu există în realitate, dinspre lacul Trasimeno spre Valdarno. Mi-a atras atenția faptul că structura tabloului se potrivește de minune cu ideea cartografică și geologică a lui Leonardo da Vinci; prin urmare, peisajul reprezentat în spatele figurii este Toscana imemorială, dinainte ca omenirea să dea grație acestui ținut, fiindcă Toscana e foarte frumoasă și este *Gioconda*. Linia apei curgătoare ce leagă lacul Trasimeno de Valdarno este zâmbetul Giocondei. Și am putea s-o ținem tot așa cu interpretările.

De pildă, *Gioconda* pare că se află într-o peșteră și există un text foarte frumos al lui Leonardo da Vinci despre peșteră: cum se apleacă el să vadă ce e în peșteră, cum se simte atras și cuprins de teamă. Atracția și teama lui Leonardo da Vinci față de corpul feminin sunt bine cunoscute: este primul artist care a desenat sexul feminin asemenea unei peșteri. Am putea continua așa la nesfârșit. Pentru mine, *Gioconda* este o meditație asupra portretului și a timpului, fundamentală pentru portretistica occidentală; totodată, este una dintre cele mai personale picturi ale lui Leonardo da Vinci, care a realizat aici, pentru sine, portretul femeii fertile, soția lui Francesco del Giocondo.

Pictura ca gândire nonverbală

Voi vorbi, în aceste emisiuni, despre pictură. Vor fi și câteva digresiuni legate de arhitectură, de unele sculpturi, dar voi vorbi în primul rând despre pictură și în principal despre pictura cuprinsă între secolul al XIV-lea și sfârșitul secolului al XIX-lea. Este perioada care mă interesează și pe care o studiez. Este atât de vastă încât nu mă pot numi specialist, dar anumite perioade și anumite opere îmi atrag atenția în mod deosebit, nu neapărat pentru că sunt deja consacrate, ci pentru că au, pentru mine, o semnificație profundă și bogată.

Perioada care mă interesează din punct de vedere istoric – nu artistic sau personal – începe din jurul anului 1250 și se termină între 1885 și 1920. Inițial, îmi plăceau la fel de mult pictura romanică și operele lui Bonnard din anii '40. Atunci ce rost are această delimitare istorică? În primul rând, este vorba despre coerența unei probleme istorice de lungă durată. Ceea ce caracterizează pictura europeană de la începutul secolului al XIV-lea până la sfârșitul secolului al XIX-lea este principiul imitației naturii. Unii pictori, în anumite momente, chiar cred că imaginile pe care le reprezintă sunt adevărate: există un adevăr al reprezentării. În orice caz, asta cere de la orice pictor florentinul Leon Battista Alberti în textul său din 1435, *Despre pictură*, care întemeiază teoria picturii clasice. Prin pictură clasică înțeleg pictura bazată pe imitație, care începe odată cu textul lui Alberti și durează până la

impresionism – fiindcă impresionismul folosește în continuare perspectiva: de pildă, unele alei mărginite de plop din tablourile lui Monet sunt pictate într-o perspectivă perfectă. Felul în care e configurată lumea, structura reprezentării nu se schimbă în mod esențial de la Masaccio, adică de la începutul secolului al XV-lea la Florența, până la Monet: perspectiva este mereu prezentă. Aparatul de fotografiat va prelua apoi ștafeta, în măsura în care nu face altceva decât să imite principiul perspectivei – există un ochi unic, iar toate liniile converg spre acel punct care este proiecția ochiului pe suprafața de reprezentare. Câmpul meu de cercetare și de studiu este delimitat de această coerență, pentru că, în perioada extrem de îndelungată la care mă refer, forma de bază a reprezentării nu s-a schimbat, dar există în același timp un număr considerabil de stiluri: Renașterea timpurie, Renașterea clasică, manierismul, barocul și clasicismul, rococoul, neoclasicismul, romantismul, sublimul etc. Într-o singură formă de bază, care mai demult se numea schemă de organizare, avem o seamă de configurații ale schemei care se schimbă de-a lungul timpului, mai exact stilurile. Prin urmare, în istoria de lungă durată, pot fi studiate transformările. Pe mine mă interesează să aflu cum ia naștere un sistem, între sfârșitul secolului al XIII-lea și începutul secolului al XV-lea, și cum se transformă el neîncetat, până în momentul în care, deși continuă să funcționeze, nu mai este sistemul dominant. Este concurat și chiar dărâmat de sisteme radical diferite, în special de arta abstractă. Odată cu *Pătrat alb pe fond alb*^{*}, gata, s-a terminat, perspectiva a dispărut.

^{*} Tablou pictat în 1918 de Kazimir Malevici, pictor de origine poloneză și reprezentant al avangardei artistice ruse. După o perioadă în care s-a aflat sub influența neoimpresionismului și a fovismului, devine cubo-futurist și apoi creează un stil propriu, suprematismul, un nou realism pictural, „o artă fără subiect”, cum spune el însuși.

Eu, unul, sunt pasionat de complexitatea problemelor, de transformările, răspunsurile, soluțiile și căutările din cadrul acestei mari unități istorice. Știu că această unitate poate părea mult prea vastă. În același timp, dacă m-aș opri doar asupra picturii, ar părea prea puțin, pentru că pictura nu poate fi separată de arhitectură sau de sculptură. Dar nu fac o istorie a artei, ci o istorie a picturii. Deci, e limpede, mă ocup cu istoria picturii, nu cu istoria artei, oricum nu prea știu ce înseamnă istoria artei... Mă ocup cu istoria picturii și, pe deasupra, cu istoria anumitor picturi, deoarece mă opresc numai asupra tablourilor care mă interesează. Îi las pe alții să vorbească despre importanța perioadelor care mă interesează mai puțin. Pentru mine, interesul de a studia o perioadă îndelungată ține de transformări, în special de momentul în care, în interiorul unui sistem general, își face apariția un alt sistem, prinde rădăcini, iar apoi se destructurează, fiind înlocuit cu un altul. Din câte ne putem da seama, avem de-a face cu procese pe care le întâlnim și în istoria științei. Este extrem de interesant că putem folosi anumite modele de interpretare elaborate de istoria științei pentru a lămuri unele transformări din plan artistic care altminteri nu ar putea fi înțelese pe deplin. Mă refer, desigur, la cartea lui Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, și ar fi foarte interesant să vedem, de exemplu, cum are loc trecerea, la sfârșitul secolului al XVI-lea, de la manierism (care era stilul european al epocii) la baroc și clasicism; cum poate această limbă comună întregii Europe, care e manierismul, să dea naștere, printr-o revoluție artistică ce durează vreo douăzeci de ani, stilului clasic al pictorilor Carracci* – de unde se trage Poussin – și totodată barocului sau lui Caravaggio. Sunt niște perioade foarte emoționante, pentru că, dacă ar fi să presupunem că, în 1580, Caravaggio nu există și să ne prefacem că nu știm ce se întâmplă după aceea,

* Este vorba despre frații Annibale și Agostino Carracci, împreună cu vărul lor, Ludovico Carracci, originari din Bologna.

actualitatea și intensitatea ideilor și ale evenimentelor care au loc de-a lungul acestor ani, 1560 – 1570 – 1580, seamănă foarte bine cu intensitatea lucrurilor care se petrec astăzi în arta contemporană. Avem impresia că istoria picturii curge ca o apă lină pentru că ne aflăm la cinci sute de ani distanță, dar, dacă facem un efort epistemologic și ignorăm existența ulterioară a lui Galilei sau a lui Caravaggio, avem de-a face cu momente pasionante atât în plan pictural, cât și intelectual.

Istoria picturii din secolul al XIV-lea până la sfârșitul secolului al XIX-lea începe cu un duo surprinzător: Duccio, marele pictor din Siena începutului de secol al XIV-lea, și Giotto, marele pictor din Florența acelei vremi. Istoria artei l-a privilegiat mai mult pe Giotto decât pe Duccio, asta atât pentru că florentinii s-au ocupat primii de istoria artei, cât și pentru că Giotto se desparte de pictura epocii sale. Sunt contemporani pentru că Duccio încă pictează la începuturile lui Giotto și există tablouri de-ale lui Duccio de la sfârșitul secolului al XIII-lea până în anii 1310. Este un cuplu care mă interesează deoarece, cu cât Giotto propune elemente de noutate în pictura sa, cu atât Duccio insistă să ducă pe cele mai înalte culmi un sistem de o bogăție extremă, dar sortit dispariției, bazat nu pe ideea de perspectivă – așa cum va fi ea inventată un secol mai târziu –, ci pe o concepție asupra locului și a figurilor care nu are nimic de-a face cu spațiul organizat al perspectivei geometrice, ci cu spațiul memoriei. Am fost oarecum forțat să pătrund în această lume a artelor memoriei și a tehnicilor memoriei de la sfârșitul Evului Mediu. Însă, odată cu inventarea perspectivei, arta se va îndrepta spre faza pe care eu o numesc clasică.

Mișcarea aceasta durează în realitate o sută de ani și insist asupra termenului de „invenție”, pentru că perspectiva n-a fost o descoperire. America a fost descoperită pentru că exista dinainte; perspectiva, în schimb, nu exista înainte să fie inventată. Când se spune că italienii „au descoperit” perspectiva, se subînțelege că ea exista deja. Nu-i deloc așa: este vorba despre

o invenție și despre un sistem de reprezentare absolut arbitrar, inventat de o societate întreagă timp de aproape un secol, nu de un singur individ. Dar din ce motive? Cu ce scop? Ce funcție are acest sistem de reprezentare pur arbitrar? Perspectiva – în sensul clasic al termenului – așa cum o găsim fie la Alberti, în *De pictura*, fie la Brunelleschi, în micile sale panouri ce reprezintă baptisteriul din Florența sau Piazza della Signoria, fie la Masaccio, de exemplu în *Sfânta Treime* din Santa Maria Novella – presupune un privitor nemișcat, așezat la o anumită distanță față de obiectul pe care îl privește cu un singur ochi. Iar asta n-are nimic de-a face cu felul în care percepem noi lucrurile: ochii noștri se mișcă încontinuu, chiar și atunci când ne uităm fix la ceva; cred că știința modernă a demonstrat că ochiul scanează tot timpul în jurul punctului fix, dar nu rămâne niciodată nemișcat. Or, perspectiva presupune un ochi absolut imobil, un singur ochi, nicidecum mișcarea ambilor ochi care străbat întreaga suprafață. Trebuie menționat că acest sistem arbitrar, perspectiva centrată monofocală, nu a fost singura variantă inventată. De ce a câștigat teren tocmai ea?

La vremea aceea, existau și alte sisteme de perspectivă cât se poate de eficiente. Spre exemplu, sistemul practicat în special de Lorenzo Ghiberti, tot florentin, contemporan cu Alberti, Filippo Lippi și Fra Angelico, cel care a făcut celebra Poartă a Paradisului de la baptisteriul San Giovanni din Florența. El dezvoltă un sistem de perspectivă bifocală centralizată: există două puncte de fugă, nu unul, și fiecare corespunde câte unui ochi. E la fel de arbitrar, numai că Ghiberti a ales acest sistem, nu pe cel al colegului său Alberti, din motive precise, pe care le-a și explicat. Mai erau alte două sisteme excelente: sistemul bifocal lateralizat al lui Paolo Uccello, care presupune un punct de fugă în extremitatea stângă, pentru că privirea se îndreaptă spre extremitatea stângă, și un altul în extremitatea dreaptă, pentru că privirea se duce spre extremitatea dreaptă, iar între cele două sunt dispuse liniile de fugă, dar focarele liniilor de fugă sunt extremitatea dreaptă și extremitatea

stângă. În fine, mai e și sistemul lui Fouquet, „francez“ între ghilimele, dat fiind că asta nu însemna mare lucru la vremea aceea. Fouquet elaborează o perspectivă circulară, cu alte cuvinte convexă: spațiul, pavimentul și tavanul vin spre privitor din mijloc și se duc înapoi spre planul îndepărtat al perspectivei printr-o parte; toate aceste elemente vin din planul îndepărtat și se întorc tot acolo. Este un sistem foarte inteligent. De pildă, pentru a reprezenta trecerea unui alai printr-un oraș, senzația de mișcare e mult mai intensă dacă avem impresia – străbătând suprafața cu privirea de la stânga la dreapta – că alaiul vine spre noi și apoi pleacă mai departe: este departe în stânga, aproape în mijloc, departe în dreapta, așa că există o mișcare. Fouquet avea o inteligență ieșită din comun, dar trebuie spus că invenția lui era tare ciudată, din moment ce el nu avea cum să știe că fundul de ochi este concav și că vederea noastră e curbă. În schimb, un istoric pe nume Schwarz a propus ipoteza, care mie mi se pare foarte convingătoare, că acest sistem de perspectivă circulară convexă își are originea într-o realitate a acelei epoci: în atelierul pictorilor se găseau adesea oglinzi în care se reflecta realitatea, pentru că, în definitiv, oglinda este în sine un tablou. Iar aceste oglinzi erau convexe, întrucât oglinda plană a apărut după oglinda convexă. Prin urmare, perspectiva convexă se apropia de experiența oglinzilor din acea epocă. E o chestiune extrem de complexă... Anii 1420 – 1450 abundă în propuneri de reprezentare geometrică sau spațială a lumii și, în special, a lumii citadine, a arhitecturii.

Dar cum a fost inventată perspectiva care s-a impus în cele din urmă și, mai ales, de ce s-a impus ea? Răspunsul la prima parte a acestei întrebări e destul de complicat. Cel care a inventat cu adevărat dispozitivul este un arhitect, Filippo Brunelleschi, arhitectul cupolei Domului din Florența care, între 1415 și 1417, adică destul de devreme, la începutul secolului, a propus un model teoretic format dintr-un mic panou – sunt mai multe, dar mă voi referi la unul singur – pe care era

pictat baptisteriul din Florența, așa cum se vedea de la ușa din mijloc a catedralei, adică exact din față, la douăzeci – treizeci de metri distanță de baptisteriu. Pentru a demonstra adevărul propus de pictura sa geometrică, privitorul nu trebuia să se uite dintr-o parte la panou și din față la baptisteriu, ci printr-o gaură făcută în interiorul acestui panou, pe partea nepictată, moment în care, prin gaura respectivă, se vedea baptisteriul. Pe urmă se puneă o oglindă pe axa privirii și se vedea baptisteriul pictat, iar dacă oglinda era dată la o parte, se vedea același lucru: dovadă că arhitectul poate reprezenta exact ceea ce este arhitectura. Dar de ce o asemenea punere în scenă? Ei bine, cred că explicația, foarte simplă de altfel, a fost găsită de Boscovich* – și anume că Brunelleschi voia să înlocuiască acel *modello* din lemn al arhitecților, adică o machetă foarte artizanală, cu un obiect cu funcție de reprezentare. El voia să arate că arhitectura ține de reprezentare și că un arhitect își poate imagina ce va deveni figura arhitecturii – iar această demonstrație marchează un adevărat moment de cotitură. Interesant e că Brunelleschi este primul arhitect care spune clar și răspicat, prin pictura sa, că arhitectura ține de reprezentare. Așa că a inventat un dispozitiv mai comod pentru a evita vechiul *modello*. Explicația lui Boscovich este corectă, dar nu și suficientă, pentru că, dacă ar fi fost doar atât, atunci acest sistem nu s-ar fi bucurat de un asemenea succes în istoria picturii – cu atât mai mult cu cât ceea ce face Brunelleschi nu este pictură, ci sunt doar niște panouri demonstrative. De pildă, în panoul baptisteriului, nu pictase cerul, ci pusese o placă de argint ce reflecta cerul – se vedeau norii în mișcare, după cum spune biograful său, Manetti. Așa că nu e vorba despre pictură, ci mai degrabă despre un obiect care servește unei demonstrații.

* Ruggero Giuseppe Boscovich (1711 – 1787), matematician, fizician, astronom și filozof originar din fosta Republică Ragusa.

Cum se face că acest sistem de reprezentare monofocală a devenit sistemul perspectivei secole-n șir? Răspunsul e, firește, unul riscant, pentru că n-ai cum să pretinzi că poți rezolva cât ai bate din palme probleme atât de complicate. Știm că Brunelleschi și Masaccio lucrau împreună, în special la fresca lui Masaccio de la biserica Santa Maria Novella, astfel că ne întrebăm dacă nu cumva aceasta a fost desenată chiar de Brunelleschi. Lucrau în strânsă legătură unul cu celălalt, colaborau și cu Donatello, sculptorul. Este așadar o perioadă extraordinară pentru arhitectură, pictură și sculptură, în care toate aceste discipline își desfășoară activitatea în aceeași direcție. Prima perspectivă creată a fost sculptată, și anume pedestalul statuii *Sfântul Gheorghe* a lui Donatello, care prezintă o arhitectură în perspectivă monofocală. Motivele pentru care acest sistem de reprezentare monofocală a avut mare succes sunt complexe. În primul rând, este vorba despre rolul pe care l-au jucat Leon Battista Alberti și cartea sa, *De pictura*, care legitimează construcția în perspectivă și care se bucură de un anumit prestigiu în lumea culturală, nu numai în rândul artiștilor. În al doilea rând, e vorba despre comanditari, în special Cosimo de' Medici, supranumit și Cosimo cel Bătrân, care se întoarce din exil în 1434 și începe să conducă Florența cu un an înainte ca Alberti să-și scrie cartea. El nu va opta pentru pictura gotică internațională, luxoasă, princiară, ci, din motive ideologice, pentru o pictură „toscană”, adică reținută, sobră, riguroasă, căreia i se potrivește perspectiva. În al treilea rând – poate cel mai profund și mai fascinant motiv –, este vorba despre sensul fundamental al actului intelectual care stă la baza perspectivei. Perspectiva nu este o formă simbolică, în sensul dat de Erwin Panofsky în cartea sa de căpătâi din 1925, *Perspectiva ca formă simbolică*, ci este un act intelectual fundamental, care, prin poziția acordată subiectului, omului în lume, va rămâne valabilă secole la rând.

Inventarea perspectivei

Perspectiva a fost inventată în Florența, între 1420 și 1450. Există martori de seamă la această invenție – Brunelleschi, Donatello, Masaccio, Alberti, iar mai apoi Fra Angelico, Fra Filippo Lippi. Artiștii încep așadar să picteze în perspectivă, iar Florența devine, incontestabil, liderul vremii, dat fiind faptul că Veneția se îndepărtează total de ideea de perspectivă și rămâne pe deplin fidelă stilului gotic; Pisanello, marea figură a goticului internațional din nordul Italiei, mai ales din Mantova, este un pictor de curte care nu folosește în niciun fel perspectiva centralizată; pictorii din Siena, oricât de drag mi-ar fi orașul, nu înțeleg cu adevărat, sau mai degrabă nu-i interesează, nu vor să audă de perspectiva monofocală – de altfel, le va lua mult timp până s-o accepte. Așa că totul se întâmplă la Florența. Cum se face că, la un moment dat, un oraș cu câțiva pictori și un oarecare mediu artistic și intelectual ajunge să propună ceea ce va deveni un fel de model pentru ceilalți? Trebuie spus că la acea vreme – Samuel Edgerton a dat această explicație – Florența era un mare centru al cartografiei, iar legătura dintre perspectivă și cartografie este foarte strânsă. De pildă, se știe că medicul Paolo Toscanelli, autorul unui tratat despre perspectivă și al unui *Tratat despre oglinzi pentru a face să apară dragonii*, i-a scris lui Cristofor Columb, bazându-se pe argumente cartografice, că ar face bine să se ducă spre vest, să vadă dacă nu cumva se întâmplă ceva pe

acolo! Cele două demersuri sunt așadar strâns legate. Totuși, asta nu explică de ce Florența se va impune și va deveni orașul perspectivei centralizate.

Cred că una dintre informațiile istorice importante este cea despre rolul politic jucat de Cosimo cel Bătrân, care s-a întors din exil în 1434 și a cărui primă grijă a fost să organizeze puterea în favoarea familiei Medici, care, după cum bine știm, se va bucura mult timp de ea. În acea perioadă avea însă un mare dușman, cel mai bogat cetățean din Florența, pe care a reușit să-l exileze imediat ce s-a întors, Palla Strozzi, care provenea dintr-o mare familie florentină, rivală a familiei Medici – există chiar și un palat în Florența care-i poartă numele. În 1425, acesta i-a comandat lui Gentile da Fabriano, pictorul stilului gotic internațional prin excelență, tabloul *Adorația Magilor*. Pictura este somptuoasă, lucrată cu aur și în relief, fiind caracterizată de o extraordinară dezordine în plan narativ și de o abundență de elemente. Prin alegerea acestui pictor, Palla Strozzi voia să arate, în primul rând, că este cel mai bogat om din Florența, iar în al doilea rând, că e demn să ducă o viață de curte, din moment ce goticul internațional era o artă de curte. După întoarcerea sa și după preluarea puterii, Cosimo cel Bătrân nu putea să aleagă același tip de artă; era absolut necesar ca, din punct de vedere politic, să se opună acestei direcții, captivante, altminteri. A ales așadar o artă sobră, inspirată de *toscanità*, de spiritul toscan, adică o întoarcere la Giotto, cu o arhitectură sobră, puternică, bine structurată, care nu-și etalează luxul, bogăția, ci, dimpotrivă, pune accent pe figurile demne, grave. Are loc așadar o întoarcere la Giotto și la sistemul propus în 1425 de Masaccio în *Sfânta Treime*, iar arhitectura personajelor din capela bisericii Santa Maria del Carmine devine un model de pictură sobră, plină de *dignitas* și marcată de tradiția toscană. Cosimo a decis, prin urmare, că acest stil este reprezentativ pentru tradiția Florenței și pentru spiritul toscan.

Există două aspecte care dau o dimensiune politică acestei alegeri. În primul rând, atunci când comandă tablouri pentru Capelele Medici sau pentru Capelele Sfinților Cosma și Damian din Florența, Cosimo cel Bătrân îi cere lui Fra Angelico sau lui Filippo Lippi așa-numitele *tavole quadrate*, panouri pătrate, adică nu gotice, ci pătrate sau dreptunghiulare, cu o perspectivă centrală. Îi găsim înfățișați aici pe Sfinții Cosma și Damian, protectorii familiei Medici. În zece ani, Cosimo a reușit să lege numele Medici și comenzile familiei Medici de acest stil sobru, demn, riguros. Demersul este public, din moment ce operele se află în locuri publice. În schimb, atunci când își decorează camera personală din Palatul Medici-Riccardi, Cosimo cel Bătrân nu apelează la Gentile da Fabriano, pentru că acesta murise, ci la Benozzo Gozzoli, reprezentantul variantei florentine a stilului gotic, adaptat la tendințele vremii, dar gotic în esență. *Cortegiul Regilor Magi*, fresca din Capela Palatului Medici, este de fapt o capodoperă gotică. În interior, Cosimo se comportă ca un prinț, dar în exterior se comportă ca un *Pater Patriae*, „părinte al patriei“, așa cum stă scris pe mormântul său, ca un cetățean florentin.

În opinia mea, la nivelul cronologiei istorice, succesul perspectivei în Florența este strâns legat de un act politic de reprezentare a puterii familiei Medici, prin intermediul unei forme de pictură bazate pe un principiu aproape moral, și anume *sobrietas* și *res publica*. Practic, asta reprezintă perspectiva, dat fiind că – așa cum spune Alberti în *De pictura* – ea construiește mai întâi un loc arhitecturat, un spațiu circumscris în care se desfășoară scena istorică: este cadrul urban, în care se derulează Istoria. Este ideea Istoriei republicane. În discursurile cancelarilor republicii, se spune că libertatea se decide într-un loc public. În timp ce casa privată, în special aceea a principelui, e locul trădării și al vicleniei. De altfel, voi scrie în curând despre dimensiunea politică din *De pictura* a lui Alberti...

Mai este un aspect pe care nu l-am pomenit, și anume cui i-a dedicat Alberti cartea: nu lui Cosimo de' Medici – ar fi fost indecent –, ci ducelui de Mantova, mare admirator al lui Pisanello, pictor al stilului gotic internațional prin excelență. Deci acestui duce – care are o curte grandioasă și pe Pisanello ca pictor de curte – îi dedică Alberti un opuscul menit să revoluționeze pictura și să ofere un model total opus stilului lui Pisanello. Mai există un aspect interesant: inventarea perspectivei va fi triumful unui anumit tip de umanism, cel al lui Alberti, diferit de umanismul de curte al lui Guarino da Verona și al tuturor celor care se preumblă pe la curțile din nordul Italiei. Însă explicațiile nu se opresc aici, pentru că nu doar prin intermediul unor anecdote istorice s-a impus perspectiva, s-a răspândit și a devenit principala formă de reprezentare europeană. Există, firește, motive mai profunde, care depășesc actualitatea istorică punctuală din acea perioadă sau istoria cronologică – chiar dacă aceasta este esențială pentru a înțelege cum s-au petrecut lucrurile de la an la an – și care țin de faptul că perspectiva are un sens anume. Nu doar sensul toscan pe care i-l dă Cosimo cel Bătrân, ci și un sens profund filozofic. Așa cum bine a spus Hubert Damisch, perspectiva nu doar că arată ceva, ea și gândește.

Ce gândire ascunde așadar perspectiva, astfel încât s-a bucurat de succes nu doar în Florența, ci în întreaga Europă, timp de patru secole la rând? S-au dat mai multe răspunsuri la această întrebare. Cel mai cunoscut îi aparține lui Erwin Panofsky: perspectiva este o formă simbolică. El a arătat că există o perspectivă antică, greco-romană, care dispare în Evul Mediu, și că în secolul al XV-lea, în Italia sau în Flandra – în acea perioadă, în Flandra sunt realizate perspective centralizate minunate, numai că nu sunt matematice –, perspectiva matematică este forma simbolică, adică forma de care e strâns legat conceptul de viziune deteologizată asupra lumii. Mai simplu spus, perspectiva este forma simbolică a unei lumi din care Dumnezeu este absent și care devine astfel o lume

carteziană, cea a materiei infinite. Liniile de fugă ale perspectivei sunt paralele și, în realitate, se unesc la infinit, punctul de fugă fiind așadar la infinit. Panofsky e de părere că perspectiva reprezintă forma simbolică a unui univers deteologizat, în care infinitul nu se mai află doar în Dumnezeu, ci se materializează pe pământ. Articolul lui Panofsky este fără îndoială genial, dar trebuie să ne gândim că Alberti era un adept al lui Aristotel, el nu-și putea imagina infinitul pe pământ. Pentru el, spațiul este aristotelic, adică închis și alcătuit din suma locurilor sale. Punctul în care se unesc liniile de fugă nu este niciodată numit punct de fugă, ci punct central. De altfel, la sfârșitul secolului al XVI-lea, încă se spunea „capătul” perspectivei, deci sfârșitul, dovadă că ideea liniilor de fugă care se unesc la infinit este modernă. Modelul acestei teorii e scena de teatru. Perspectiva și teatrul sunt două elemente care se influențează reciproc extraordinar de mult: teatrul este un spațiu închis în care se joacă o scenă istorică, narativă, exact la fel ca panoul pe care-l propune Alberti. Așa că explicația lui Panofsky, care face recurs la universul deteologizat, este captivantă din punct de vedere filozofic, dar inadecvată din punct de vedere istoric.

Pierre Francastel, în *Pictură și societate*, propune o altă interpretare. El spune că, de fapt, prin inventarea perspectivei, oamenii epocii respective construiesc o reprezentare a unei lumi deschise la acțiunile și interesele lor. E foarte interesant, pentru că punctul de fugă este proiecția ochiului privitorului în reprezentare, lumea fiind organizată așadar în funcție de poziția privitorului. Lumea este construită pentru ochiul privitorului, care apoi trebuie să se poziționeze în ea. Dacă ne uităm la picturile lui Masaccio, de pildă, vom observa că figurile lui au picioarele lipite strașnic de pământ, spre deosebire de figurile gotice care par să stea pe vârfuri. În celebra frescă *Plata tributului* din biserica Santa Maria del Carmine, se poate observa un frumos gest al lui Cristos, dublat de Sfântul Petru, care arată cu degetul că trebuie să meargă în

dreapta să facă ceva. Iar Sfântul Petru se duce în dreapta și găsește banul de argint în gura peștelui. Lumea se deschide către acțiunile oamenilor. Este o interpretare corectă, cred eu, dar nu lămurește dimensiunea filozofică și operația intelectuală a perspectivei.

În ceea ce mă privește, dacă aș folosi vocabularul din acea epocă, aș spune că perspectiva nu este o formă simbolică, dat fiind că își va schimba funcția, ci, cel puțin în secolul al XV-lea, este o viziune asupra lumii pe care în același timp o și construiește, o lume comensurabilă în raport cu omul, în măsura în care poate fi raportată la scară umană. Termenul *commensuratio* este folosit de Alberti în *De pictura*, precum și de Piero della Francesca, în *De prospectiva pingendi**. Înainte să se numească perspectivă, se numea *commensuratio*, adică perspectiva înseamnă construirea unor proporții armonioase în interiorul reprezentării, în funcție de distanță, totul fiind măsurat în raport cu cel care privește, cu privitorul. Lumea devine astfel comensurabilă în raport cu omul. Nu e infinită, pentru că nu se pune problema finitului sau a infinitului, ci este mai degrabă comensurabilă de către om, care îi poate construi o reprezentare adevărată din punctul său de vedere. În sprijinul acestei interpretări, precizez că spațiul se măsoară și în pictură, și în cartografie în același mod; de asemenea, și timpul se măsoară cu ajutorul ceasului mecanic. Brunelleschi, inventatorul perspectivei, era și un mare fabricant de ceasuri. În acea perioadă, apare așadar o nouă concepție asupra măsurării spațiului și a timpului. Cred că această geometrizare a spațiului și a timpului (ceasul mecanic nu-i altceva decât un angrenaj care geometrizează timpul și pe care îl putem întoarce la nesfârșit, fără să se oprească niciodată, spre deosebire de clepsidră, care măsoară timpul care se scurge și care se va termina) este inovația esențială și bulversantă adusă de inventarea perspectivei.

* Despre perspectivă în pictură.

Firește, perspectiva nu a fost inventată dintr-odată. N-avem decât să ne uităm la fresca lui Masaccio, *Plata tributului*, de la biserica Santa Maria del Carmine, unde există un singur spațiu pictat pe un perete întreg, ceea ce este deja o inovație importantă: există un punct de fugă central care arată perspectiva, dar sunt și trei grupuri de personaje, iar Sfântul Petru apare în fiecare dintre ele. Acesta este reprezentat în mijloc, alături de Isus și de ceilalți apostoli, în partea stângă, când se duce să caute banul în gura peștelui, și în partea dreaptă, când îi dă banul respectiv percepteurului. Așadar, unificarea locului dintr-o *historia* (și prin acest lucru nu înțeleg unificarea spațiului) nu presupune automat și unificarea în plan temporal a poveștii. Avem de-a face cu un singur loc, dar cu trei episoade succesive, în interiorul aceluși loc. Va trebui să treacă un timp pentru ca unificarea locului să se impună, și asta pentru că o bună bucată de vreme vor exista în continuare picturi cu mai multe locuri – cum ar fi, de exemplu, frescele lui Filippo Lippi de la Prato, care spun povestea Sfântului Ioan Botezătorul și a Sfântului Ștefan. Într-una dintre aceste fresce, care înfățișează dansul Salomeei și tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul într-o perspectivă centrală magnifică, caracterizată printr-o arhitectură admirabilă a pavimentului, Salomeea apare de trei ori. Dansează, ia capul Sfântului Ioan Botezătorul și apoi i-l aduce lui Irod în dreapta, Irod deplasându-se între timp. Prin urmare, unificarea locului dintr-o *historia* nu a dus de la sine la concluzia unității de loc, de timp și de acțiune. Pot exista unități de loc și de acțiune cu trei timpi diferiți, pentru că acești artiști știau prea bine că un tablou sau o frescă se privesc în timp. Chiar dacă este un singur loc, durează până când ne mutăm privirea din mijloc spre părțile laterale – n-au presupus deci că era nevoie urgentă și de-o unitate de timp.

Leonardo da Vinci va juca mai târziu un rol important în această problemă, iar artiștii vor ajunge să-și dea seama că plasarea aceleiași figuri de mai multe ori în același loc este

contradictorie, însă asta se va întâmpla abia la sfârșitul secolului, în anii 1490. Totuși, Leonardo da Vinci, admirator al lui Alberti – singurul italian contemporan pe care îl citează în scrierile sale –, după ce a demonstrat că poate picta în perspectivă, respinge perspectiva liniară. Momentul excepțional care marchează această respingere îl constituie chiar *Cina cea de Taină* (ilustrația 24) din biserica Santa Maria delle Grazie, în care tavanul este construit într-o perspectivă perfectă, dar masa apostolilor și Isus se află în fața perspectivei. După această pictură, Leonardo da Vinci nu va mai realiza nicio perspectivă geometrică, din motive știute doar de el, dar pe care cred că le putem lega de o tendință generală conform căreia, dacă perspectiva a construit un loc destinat poveștii și figurilor care se vor înscrie în acest loc, atunci figura va depăși treptat granițele locului său și va acapara povestea dincolo de locul construit de perspectivă. Așadar, putem spune că inventarea perspectivei se desfășoară cu repeziciune – un secol sau un secol și jumătate pentru răsturnarea completă a scenelor de reprezentare înseamnă totuși destul de puțin – și, în același timp, dacă intrăm în detalii cu privire la firul evenimentelor, ne dăm seama de complexitatea acestei transformări, o complexitate firească, întrucât mizele teoretice ale perspectivei nu sunt deloc de neglijat.



Perspectiva și *Buna Vestire*

Inventarea perspectivei are loc așadar în Florența, la începutul secolului al XV-lea, în perioada 1415 – 1450. Desigur, au existat semne premergătoare, în special la Siena (nu la Florența) în prima jumătate a secolului al XIV-lea, din partea a doi pictori remarcabili, genii ale picturii, astăzi căzuți în uitare și rămași doar în atenția specialiștilor, frații Lorenzetti: Pietro și Ambrogio. În secolul al XV-lea, aceștia sunt atât de apreciați, încât Ghiberti, autorul *Porții Paradisului* de la baptisteriul din Florența, consideră că pictorul savant prin excelență, *doctus pictor*, este Ambrogio Lorenzetti, expert, după cum spune el, „în teoria artei sale”. La Florența se știa, deci, în secolul al XV-lea, că frații Lorenzetti fuseseră mari artiști și avuseseră idei absolut extraordinare. Printre acestea, s-a numărat și perspectiva.

Erwin Panofsky a fost primul care a remarcat acest lucru, deși, între timp, observația lui a fost nuanțată. În *Perspectiva ca formă simbolică*, același eseu din 1925, susține că prima pictură cu o perspectivă pe deplin monofocală centralizată, doar în ceea ce privește reprezentarea pavimentului, este *Buna Vestire* (ilustrația 9), pictată de Ambrogio Lorenzetti în 1344. E un text foarte interesant și captivant, dar astăzi se crede că de fapt nu Ambrogio, ci fratele lui, Pietro Lorenzetti, în *Nașterea Fecioarei Maria*, aflată la Museo del Opera del Duomo din Siena, a făcut pentru prima dată un paviment centralizat și chiar un punct de distanță, adică un al doilea

punct pentru construirea perspectivei. Dar să-i lăsăm lui Ambrogio Lorenzetti meritul acestei „invenții”, de dragul concordanței datelor istorice și al inteligenței riguroase a construcției. În plus, după cum știm, pentru a construi o perspectivă, este nevoie de un punct de fugă care să determine linia orizontului spre care converg toate liniile de fugă. Însă, mai departe, pentru a reprezenta corect și geometric micșorarea pătratelor spre zona de adâncime, unul dintre principiile de verificare constă în a trasa o linie oblică din stânga-jos spre linia orizontului, determinată de punctul de fugă; fiecare punct de întâlnire dintre această linie oblică și o linie de fugă duce la o linie de pătrate micșorate. E atât de simplu, încât astăzi și un copil de opt ani poate s-o facă. Or, analiza tehnică în profunzime a tabloului *Buna Vestire* de Ambrogio Lorenzetti, care n-a putut fi realizată de Panofsky în 1925, a arătat că pictorul avusese ideea acestor linii oblice, dar că nu înțelesese foarte bine principiul. Încercase să traseze câteva linii în ipsos, suportul fiind un panou de lemn acoperit cu acest material și pictat deasupra; trasarea geometrică există, și era cât pe ce să-și ducă ideea la bun sfârșit, dar n-a făcut-o. Oricum, e de apreciat. Se vede așadar că Lorenzetti era interesat de acest tip de reprezentare.

Cum se face că acest tip de perspectivă apare în *Buna Vestire*? De fapt, este un diptic, pictat pe un singur panou, adică două arce frânte: sub unul dintre ele se află arhanghelul Gabriel, iar sub celălalt, Fecioara Maria, în dreapta privitorului. Coloana care susține cele două arce și desparte cele două figuri nu e sculptată, ci pictată sau, mai precis, gravată în fundalul auriu din partea de sus a imaginii și pictată cu auriu în partea de jos, unde e reprezentat pavajul în perspectivă. Ideea e că punctul de fugă se află în spatele acestei coloane, care îl ascunde. Pe fundalul auriu din partea de sus stă scrisă, în latină, una dintre frazele rostite de arhanghelul Gabriel când i s-a adresat a treia oară Fecioarei Maria: „Că la Dumnezeu [care e Cuvântul] nimic

nu este cu neputință.”* Această inscripție nu continuă în spatele coloanei, ci se întrerupe din cauza coloanei, care e pe același plan și care, la fel ca inscripția, face parte din fundalul auriu. În schimb, dacă ne uităm în partea în care se află pavajul în perspectivă și toate liniile de fugă, coloana devine materială. Și asta pentru că în spatele ei se vede rochia Fecioarei Maria, din care o bucățică ajunge în partea arhanghelului Gabriel. Aici mi se pare că avem de-a face cu o idee absolut genială a lui Ambrogio Lorenzetti, pe care puțini pictori o vor relua în perspectivă geometrică perfectă, și anume cum se poate reprezenta întruparea Cuvântului lui Dumnezeu în episodul Bunei Vestiri. Buna Vestire este momentul în care arhanghelul Gabriel i se arată Fecioarei Maria și o anunță că va avea un copil care va fi Fiul lui Dumnezeu. Ea îl întreabă pe arhanghel cum este cu putință una ca asta, de vreme ce ea nu știe de bărbat, iar acesta îi răspunde: „Că la Dumnezeu [care e Cuvântul] nimic nu este cu neputință”, iar Fecioara spune atunci: „*Ecce ancilla Domini [fiat mihi secundum verbum tuum]*”, „Iată roaba Domnului [fie mie după cuvântul tău]”, moment în care are loc Întruparea. Numai că Întruparea nu este vizibilă, e învăluită în mister. Vizibilă ar fi putut fi, eventual, povestea Bunei Vestiri, dialogul dintre arhanghel și Fecioara Maria care, în ciuda faptului că nimeni n-a fost de față, e relatat ca o scenă reală, susceptibilă de a fi reprezentată. Însă Întruparea ca atare nu poate fi reprezentată, cu toate că joacă rolul esențial în Buna Vestire și este cea care o legitimează. Duccio a ales o soluție interesantă pentru a figura Întruparea, dar nu e la fel de bine realizată ca aceea a lui Lorenzetti, primul pictor – după știința mea – care a reprezentat

* Sfânta Evanghelie după Luca (1, 37), în *Biblia sau Sfânta Scriptură*, ediție jubiliară a Sfântului Sinod, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2001. Autorul folosește o ediție în latină a Bibliei: „quia non erit impossibile apud Deum omne verbum”. În traducerea românească, ultima parte lipsește. Pentru o mai bună înțelegere, dăm această parte între paranteze pătrate în interiorul citatului; la fel și mai jos, la răspunsul Fecioarei Maria (Luca, 1, 38).

Întruparea cu ajutorul coloanei. În partea de sus, coloana face parte din fundalul auriu. Or, fundalul auriu înseamnă lumina divină și trebuie să ținem cont că acest tablou se afla în fața lumânărilor care reflectau lumina pe fundalul auriu, însuflețit și, în comparație cu restul tabloului, viu, de nepătruns și infinit, în care se înscrie coloana. Cum ajunge în partea de jos, adică în locul susceptibil de a fi măsurat de perspectivă, unde se află arhanghelul și Fecioara Maria, coloana devine un corp opac: este figura Întrupării. Interesant este că Lorenzetti e cât pe ce să inventeze perspectiva, din moment ce are ideea de a centra toate liniile de fugă într-un singur punct, dar nu are și ideea reducerii geometrice. În schimb, el crede că, în spațiul pe care îl construiește în perspectivă, totul este comensurabil, iar Infinitul își schimbă natura, luând forma unui corp opac. Din acest punct de vedere, Ambrogio Lorenzetti chiar era expert în teoria artei sale, după cum spunea Ghiberti.

Mi s-a părut extrem de interesant să văd că, după un secol, în anii 1440, la Florența, reapare problema perspectivei, a Bunei Vestiri și a Întrupării. Să văd felul în care perspectiva construiește o lume măsurabilă, care poate fi raportată la scara umană și, prin urmare, cum se face că, deși povestea vizibilă a Bunei Vestiri poate fi reprezentată în perspectivă, Întruparea, care este invizibilă, nu poate fi reprezentată în același fel. Unii pictori vor găsi o soluție pentru a figura (nu pentru a reprezenta) Întruparea recurgând la perturbarea perspectivei. E ceva acolo, în perspectivă, dar acel ceva îi scapă, nu-l poate cuprinde, nu poate fi măsurat în raport cu perspectiva, iar Acesta este, bineînțeles, Dumnezeu care se întrupează, din moment ce El este infinit. De altfel, o spune și un predicator, Sfântul Bernardin din Siena, care dă pe o pagină întreagă definiția Întrupării: și anume că Dumnezeu apare în om, eternitatea în timp, Creatorul în creatura sa, artistul în opera sa... și că nefigurabilul apare în figură, indicibilul în discurs, imensitatea în măsură, iar asta înseamnă Întruparea în Buna Vestire. La Florența, în anii 1440, adică la un secol după Lorenzetti, unii

pictori readuc în discuție problema perspectivei care nu poate reprezenta Întruparea, dar care o poate figura printr-o perturbare, printr-o abatere interioară, printr-o disproporție, printr-o „decomensurare” care să arate misterul Întrupării. Exista un tablou-cheie cu Buna Vestire în secolul al XV-lea, pictat în 1425 de Masaccio și expus la acea vreme la biserica San Niccolò Oltrarno din Florența, dar, din păcate, s-a pierdut. Avem totuși o descriere a lui și îi putem reconstitui schița datorită unor picturi inspirate de modelul original, însă nu vom ști niciodată cu exactitate ce era în fundal sau în mijlocul perspectivei din această *Bună Vestire* a lui Masaccio. În schimb, după douăzeci și cinci – treizeci de ani, cred, Domenico Veneziano își aduce aminte de Masaccio în mica sa *Buna Vestire* (ilustrația 10), care se află astăzi la Cambridge, și readuce în prim plan, într-un mod admirabil, problema pusă de Ambrogio Lorenzetti – și anume perspectiva ca unealtă cu care se construiește o lume regulată, armonioasă, de o frumusețe demnă de admirație –, prin felul în care reprezintă viziunea paradiziacă.

Trebuie spus, de altfel, că pictorii nu consideră că perspectiva este o constrângere, ci un instrument la care interpretează o partitură și cu ajutorul căruia pot crea diferite semnificații. Pentru Domenico Veneziano, perspectiva construiește preaminunatul loc al Fecioarei, care este de fapt figura trupului Mariei, pentru că Fecioara este arhitectură, un templu, un tabernacul. Perfecțiunea acestui mic panou al *Bunei Vestiri* reflectă perfecțiunea Fecioarei: perspectivă perfectă, centralizată, iar în fundalul perspectivei, o poartă complet disproporționată. O poartă într-un zid cu creneluri, adică genul de poartă care străjuiește intrarea într-o cetate, în mod cert extrem de solidă, care închide grădina împrejmuată a Fecioarei Maria, este încadrată în mijlocul tabloului și ascunde punctul de fugă, asemenea coloanei din pictura lui Ambrogio Lorenzetti. Numai că, dacă ne uităm bine la zăvor, ne dăm seama că e ca o încuietoare de dulap, adică e minuscule și poate fi deschis cu o singură mână, deși, dacă ar fi poarta unei cetăți, ar fi

imposibil de manevrat. Domenico Veneziano a făcut această greșeală cu bună știință, deoarece poarta se află în afara perspectivei, este incomensurabilă, iar acest lucru se întâmplă pentru că este chiar figura Întrupării. Aș putea spune chiar că poarta este atât simbolul lui Isus Cristos – Isus este Ușa* –, cât și cel al Fecioarei Maria. Poarta înseamnă de fapt Isus în Fecioara Maria, adică avem în mod clar de-a face cu Întruparea care nu poate fi cuprinsă de comensurabilitatea perspectivei care spune povestea vizibilă a Bunei Vestiri. Iată așadar un exemplu în care pictura gândește. Pictorii gândesc cu mijloacele specifice picturii, perspectiva fiind un astfel de instrument. Cu ajutorul ei, unii pictori, întrucâtva teoreticieni, au putut propune idei absolut remarcabile în pictură.

La Florența, unul dintre elevii lui Domenico Veneziano era Piero della Francesca. Nu întâmplător, treizeci de ani mai târziu, Piero della Francesca revine și el la Masaccio și pictează o *Bună Vestire* (ilustrația 11) care, la rândul ei, propune o disproporție de toată frumusețea exact în mijlocul perspectivei, pentru a simboliza figura Întrupării. De data aceasta, e vorba despre o placă de marmură disproporționată. Dar, cum Piero della Francesca este un adevărat matematician, se descurcă mai bine decât maestrul său Domenico Veneziano și reușește să ascundă secretul Întrupării chiar în perspectiva *Bunei Vestiri*, și asta pentru că el pictează un ansamblu de coloane mascate de perspectivă. Va fi o descriere destul de lungă, dar trebuie să ne-o imaginăm pe Fecioara Maria sub un portic, pe arhanghel în fața ei, în stânga cum ne uităm la tablou, între ei, un clastru și perspectiva extrem de lungă a acestui clastru mărginit de coloane, iar în capătul lui, o placă de marmură. Deși aflată în planul îndepărtat al tabloului, placa de marmură este pictată ca și cum ar fi foarte aproape. De fapt, e pictată la adevărata ei mărime, adică foarte mică, dar venind spre partea din față – iese

* „Eu sunt ușa: de va intra cineva prin Mine, se va mântui; și va intra și va ieși și pășune va afla” (Evanghelia după Ioan, 10, 9).

la suprafață, se situează în afara adâncimii perspectivei. Această alegere este o primă trimitere la Veneziano și, cred eu, la Masaccio. Numai că lui Piero della Francesca îi iese mai bine, pentru că este matematician – el alege un punct de vedere extrem de precis, astfel că punctul de fugă este foarte aproape de unghiul arhitecturii. Dacă am face planul clădirii – și e posibil, de vreme ce avem de-a face cu o arhitectură matematică –, ne-am da seama că între arhanghel și Fecioara Maria, exact pe axa lor vizuală, există un ansamblu de coloane mascat de cel care se vede în prim-plan. Șirul de coloane din prim-plan se află în fața arhanghelului și a Fecioarei și ascunde în spatele său un alt șir de coloane. Or, dacă își ridică privirea, arhanghelul n-are cum s-o vadă pe Fecioara Maria, ci dă cu ochii de acest șir de coloane. De ce o fi procedat așa? O fi vrut să se amuze, să se joace? Thomas Parton – cel care a observat acest aspect și care merită toate felicitările – spune că este un *trompe-l'intelligence*, ceva ce-ți păcălește mintea. Cred însă că e vorba despre cu totul altceva. Avem de-a face cu secretul Întrupării ascuns în povestea vizibilă a Bunei Vestiri. Și asta pentru că, de fapt, coloana se numără printre cele mai cunoscute și tradiționale simboluri ale lui Isus: *Columna est Christus*, „Cristos este o coloană”. Prin urmare, șirul de coloane simbolizează Veșnicia, în măsura în care se află deja acolo, „prezentă în mod invizibil la locul Bunei Vestiri”. Nu spun eu acest lucru, ci Jacques de Voragine. În linii mari, el spune că arhanghelul Gabriel degeaba s-a grăbit să facă ce avea de făcut, Dumnezeu a fost mai rapid decât el, era prezent în mod invizibil la locul Bunei Vestiri. Așadar, printr-un joc genial cu structura matematică a perspectivei, Piero della Francesca a figurat Întruparea Cuvântului lui Dumnezeu – misterul plăcii de marmură din planul îndepărtat, precum și secretul șirului de coloane ascuns chiar în ceea ce ni se arată, în ceea ce este la vedere. Inteligența operelor de genul acesta mă tulbură de-a dreptul, la fel și frumusețea lor, desigur, dar inteligența picturii merită o analiză aparte.

Acestea fiind spuse, nu toți pictorii sunt matematicieni. Și nu toată lumea este Piero della Francesca. De altfel, perspectiva

nu are un singur mod de utilizare. Ea poate fi folosită și pentru alte scopuri specifice. Un exemplu elocvent este Fra Angelico, florentin, contemporan cu Piero della Francesca. Era călugăr dominican, așa că în mod cert avea cultură teologică, dar nu neapărat atât de vastă pe cât se spune uneori, căci n-avem de unde să știm dacă se ducea zilnic la biblioteca mănăstirii San Marco să consulte cărțile Sfântului Albert cel Mare sau ale lui Toma din Aquino. Fra Angelico a pictat mai multe tablouri cu tema Bunei Vestiri, dintre care două, extrem de interesante, merită să fie analizate în detaliu. Este vorba despre *Buna Vestire* (ilustrația 12) pe care o pictează pentru biserica din Cortona, la sud de Florența, un retablu la care au acces toți credincioșii, și de o altă *Bună Vestire* (ilustrația 13), care seamănă destul de bine cu prima, dar în același timp e foarte diferită, expusă la primul etaj al mănăstirii San Marco din Florența, la care au acces călugării, în drumul lor spre chiliile de la capătul scărilor, precum și vizitatorii, pentru că acea parte a mănăstirii e încă deschisă publicului. Spre deosebire de *Buna Vestire* de la San Marco, în cea de la Cortona, Fra Angelico propune un joc al perspectivei fără nicio legătură cu modelul lui Alberti. În ambele tablouri reușește să figureze Întruparea nu prin perturbarea perspectivei, ci prin intermediul încadrării imaginii. De reținut că perspectiva presupune un cadraj. Nu se rezumă totul la un punct de fugă și la linii. După cum spune Alberti, prima operațiune constă în a face cadrul, după care se trece la punctul de fugă, linii și linia orizontului. Cadrul, ca o fereastră, determină locul care trebuie pictat, numai că nu este o fereastră deschisă spre lume, Alberti n-a spus niciodată așa ceva, este o fereastră de la care putem să contemplăm povestea, nu să privim lumea; este un aspect destul de clar și la care eu țin foarte mult. Așadar, cadrul determină autonomia picturii; se trece de la privire la contemplare. În acest cadru este construită perspectiva. Încă din secolul al XV-lea, foarte mulți pictori își dau seama de importanța deosebită pe care o are cadrul, iar Fra Angelico este printre primii.

Fecioara Maria, mai presus de orice măsurătoare

De multe ori, reducem perspectiva la ideea unui punct de fugă spre care converg toate liniile de fugă și a unui punct de distanță cu ajutorul căruia poate fi reprezentată micșorarea obiectelor într-un plan de adâncime fictiv, în funcție de poziția privitorului. Perspectiva, așa cum a fost folosită începând cu secolul al XV-lea, începe cu altceva. Prima operațiune a pictorului, chiar înainte de a fixa punctul de fugă, o constituie ceea ce numim astăzi cadraj, adică stabilirea cadrului din interiorul căruia putem contempla povestea. Am mai spus-o și o repet, pentru că țin mult la acest aspect: fereastra despre care vorbește Alberti nu se deschide nicidecum spre lume, prin ea nu vedem niciun detaliu legat de lume, ci avem de-a face cu un cadru prin intermediul căruia putem contempla povestea. Desenul dreptunghiular al suprafeței pe care o vom picta, cadrajul, este cel care determină în întregime perspectiva.

De fapt, dacă analizăm picturile din secolul al XV-lea din acest punct de vedere, ne dăm seama că pictorii și-au pus încă de la început problema cadrului în reprezentare, ba chiar și a reprezentării acestui cadraj în interiorul picturii. De pildă, dacă vă duceți în bisericile toscane ca să vedeți frescele din anii 1430 – 1460, vă sfătuiesc să vă uitați la ceea ce se petrece în colțurile pereților. E interesant de văzut ce soluție a ales pictorul pentru fiecare colț: a pictat cumva o margine, un cadru,

un pilastru, altceva? Veți vedea că unii pictori – și mă gândesc, desigur, atât la Masaccio, cât și la Filippo Lippi la Prato – au încercat să găsească soluții extrem de inteligente în ceea ce privește extremitatea cadrului și limitele care definesc spațiul frescei. În catedrala din Prato, mai ales, Filippo Lippi pictează un cadru, dar face în așa fel încât acțiunea să treacă prin cadru. Într-o parte a unei capele, se văd niște călăi care aruncă pietre spre Sfântul Ștefan, pictat pe peretele din față, ceea ce presupune că pietrele ar traversa spațiul real al capelei; de cealaltă parte, călăul i-a tăiat capul Sfântului Ioan Botezătorul pe peretele din față, iar cotul călăului vine exact în colțul capelei, astfel că, printr-o mișcare continuă parcă, acesta îi dă Salomeei capul Sfântului Ioan pe peretele lateral. Problema marginii cadrajului este esențială în definirea perspectivei. În opinia mea, unul dintre pictorii care au înțeles, au conceput și au reprezentat cel mai bine acest lucru este Fra Angelico.

Să revenim la cele două *Bune Vestiri* (ilustrațiile 12 și 13) pictate de Fra Angelico, foarte asemănătoare între ele: retablul de la biserica din Cortona și fresca de la mănăstirea San Marco. În aparență, cele două imagini sunt practic identice, în sensul că regăsim aceeași schemă generală. Arhanghelul vine din stânga, Fecioara Maria se află sub un portic, în partea stângă a imaginii se întinde o grădină împrejmuită – *hortus conclusus*, o pajiște, floricele, un gard și un soi de pădure în plan îndepărtat –, partea dreaptă este ocupată de locuința Fecioarei Maria (*domuncula*, „căsuța”), iar aceasta stă pe un tron în primul tablou și pe un taburet în al doilea. Arhanghelul a intrat în portic și stă sub prima arcadă, în timp ce Fecioara Maria stă sub a doua. Între ei, pe peretele din capăt, se deschide ușa care dă spre camera Mariei, în cazul tabloului din Cortona, și spre o chilie mănăstirească, în cazul tabloului de la San Marco – dat fiind că pictura se află într-o mănăstire, camera Mariei capătă înfățișarea unei chilii de călugăr dominican. Schema este aceeași: întâlnirea dintre arhanghelul Gabriel și Fecioara Maria se desfășoară într-un portic înclinat,

care se continuă în adâncimea tabloului cu un soi de coridor la capătul căruia se află un perete. În tabloul de la Cortona, toată compoziția sugerează că această clădire este pătrată, ca un cub, cu o fațadă care are trei arcade, coloana din colț și mai apoi fațada orientată spre noi, cu două arcade, a treia fiind tăiată prin cadrul imaginii. În mijlocul suprafeței geometrice a panoului din lemn se află ușa ce dă spre camera Mariei, unde se vede o draperie roșie, despre care vom vorbi poate mai târziu. Aceasta este schema *Bunei Vestiri* de la biserica din Cortona. La mănăstirea San Marco, putem observa că punctul de fugă s-a deplasat. Spre deosebire de tabloul din Cortona, în care punctul este chiar pe margine și determină o linie a orizontului foarte interesantă, arhitectura ducându-se ușor spre stânga, în fresca de la San Marco, punctul de fugă s-a întors spre centrul frescei, astfel că porticul aflat la stânga clădirii ajunge spre mijlocul frescei. Pe fațada orientată către noi, vedem cele două arcade, arhanghelul și Fecioara Maria sunt în același spațiu, numai că Fra Angelico a ales în mod curios un alt cadraj, locul de unde pornește o a treia arcadă fiind acum vizibil – element care lipsește cu desăvârșire din tabloul de la Cortona. Prin urmare, odată cu detaliul care anunță cea de-a treia arcadă, nu mai avem cum să știm unde se termină clădirea, pentru că, în mod clar, din dreapta pornește un portic despre care nu știm cât se întinde.

Interesant este că în această *Bună Vestire* expusă la San Marco, în capătul scărilor care duc spre chiliile de la primul etaj, într-o aripă a mănăstirii încă deschisă publicului larg, Fra Angelico a încadrat imaginea altfel decât o făcuse la Cortona și, pentru a reprezenta cadrul, l-a pictat în gri – în nuanța pietrei, a travertinului. Acest cadru are, la rândul său, un punct de fugă propriu, care nu corespunde celui al frescei. Dacă ne uităm îndeaproape, lucrurile devin extrem de complicate și de subtile, și asta pentru că observăm că acest cadru pictat în gri are aceeași nuanță ca pilastrul din marginea stângă a frescei. Apoi putem constata că orientarea dublă

a coridorului pictat în *Buna Vestire* – partea care e reprezentată în adâncime în stânga și cea care se întinde spre dreapta, cu cea de-a treia arcadă – corespunde exact coridoarelor reale de la mănăstirea San Marco: cel din stânga, după pilastrul din realitate, duce drept spre chiliile din capăt, iar cel din dreapta vine perpendicular pe acesta, îndreptându-se în direcția refectoriului. Ne dăm seama așadar că Fra Angelico a conceput cadrajul și reprezentarea în funcție de contextul real al frescei, în așa fel încât, atunci când trecea prin fața acestei *Bune Vestiri* și rostea *Ave Maria* – după cum o cere inscripția de pe frescă, „Nu uita să rostești *Ave Maria* când treci prin fața acestei fresce” –, călugărul dominican sau laicul care avea acces la chilii – mă gândesc, de pildă, tot la Cosimo cel Bătrân, care avea propria chilie la mănăstirea San Marco – urma să pătrundă într-un traseu deja indicat în frescă prin intermediul cadrajului: fie în stânga, spre chilie, fie în dreapta, spre coridor. Prin urmare, cadrajul picturii de la San Marco este esențial dacă ne raportăm la contextul aproape geografic al frescei în traseul mănăstirii.

Revenind la *Buna Vestire* de la Cortona, cadrajul este diferit; vedem doar trei arcade în stânga, care se îndreaptă în lateral, spre un punct de fugă plasat în marginea tabloului, și două arcade în față. Dacă ne uităm cu atenție, ne dăm seama că există probabil și o a treia arcadă, pentru că pe peretele din spate sunt marcate trei arce oarbe, ceea ce presupune o construcție pătrată de trei arce pe trei. Numai că nu există niciun indiciu clar legat de continuarea coridorului spre dreapta. Dimpotrivă, este o construcție închisă, cu trei arcade pe trei. Acestea fiind spuse, am văzut mai întâi două arcade în față și trei într-o parte. După aceea mi-am imaginat că tronul Fecioarei Maria se sprijină de peretele pictat. Numai că, făcând planul casei, ca în arhitectură, mi-am dat seama că, de fapt, tronul Fecioarei Maria nu e nicidecum sprijinit de perete, ci se află în mijlocul acestor trei arcade, dintre care una este virtuală. De ce oare a încadrat Fra Angelico clădirea în așa fel

încât să mă facă să cred că este formată din două arcade pe trei, dar a construit-o astfel încât să pot ghici că de fapt are trei arcade pe trei? O întrebare la care merită să reflectăm, dar, după părerea mea, răspunsul nu-i tocmai complicat, pentru că, deși acest pictor era călugăr dominican și mare specialist în teologie, cred că tabloul destinat credincioșilor din Cortona nu putea să prezinte concepte teologice într-un stil savant, ci trebuia să le reprezinte vizual, adică destul de simplu. De fapt, așa cum este încadrată în tabloul din Cortona, în această locuință s-a petrecut Buna Vestire, adică momentul în care arhanghelul Gabriel a venit la Fecioara Maria și i-a spus că ea îl va naște pe Fiul lui Dumnezeu, moment încheiat cu Întruparea, atunci când Fecioara Maria l-a întrebat pe arhanghel cum este cu putință așa ceva, de vreme ce ea nu știe de bărbat. Iar acesta i-a răspuns: „Că la Dumnezeu [care e Cuvântul] nimic nu este cu neputință. Duhul Sfânt se va pogorî peste tine și puterea Celui Preaînalt te va umbri.” Maria i-a răspuns: „*Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum*” („Iată roaba Domnului, fie mie după cuvântul tău!”), iar în momentul în care a acceptat misiunea sfântă, a avut loc Întruparea.

De fapt, acest *fiat mihi* rostit de Maria este un răspuns la *fiat lux* din Geneză. Este un moment extrem de important atât în plan teologic, cât și în plan emoțional. Această clădire este locul Bunei Vestiri, care se încheie cu clipa misterioasă a rostirii lui *fiat mihi* al Întrupării. Iar Întruparea este momentul în care se împlinește Sfânta Treime. Dumnezeu a fost mereu trei în unu, El o știe cel mai bine, însă, pentru a materializa acest lucru, pentru a deveni un fapt real, El trebuie, din punct de vedere istoric, să se întrupeze ca om. Sunt convins că din acest motiv extrem de semnificativ a ales Fra Angelico un cadraj aparte în tabloul din Cortona, care lasă impresia unei clădiri formate din două arce pe trei, în timp ce, de fapt, a avut mereu trei arce pe trei. Odată cu Întruparea, acest

„trei în unu“, adică întruparea lui Dumnezeu „trinitar“, cum se spunea, devine vizibilă.

Există încă două elemente dezvăluite de cadrajul din *Buna Vestire* din Cortona care mă fac să cred că așa stau lucrurile. Unul dintre ele nu se poate vedea de la distanță – și să nu uităm că aceste tablouri erau făcute pentru a fi văzute de departe. Am văzut deja că o coloană care susține două arce îl desparte pe arhanghelul Gabriel de Fecioara Maria, ca în fresca din San Marco. La Cortona, dialogul dintre cei doi este înscris în tablou cu litere aurii. Replica arhanghelului vine de la stânga la dreapta, în timp ce replica Fecioarei Maria este scrisă de la dreapta la stânga și cu susul în jos, ceea ce o face absolut ilizibilă. Nu numai că nu vedem scrisul de la distanță, dar, pe deasupra, ar trebui să întoarcem tabloul ca să putem citi. Maria răspunde: „*Ecce ancilla domini, fiat mihi secundum verbum tuum*“ și, recunosc, mă bucur că am observat că în această formulă arhicanonică înscrisă aici, pe care toți preoții și chiar și credincioșii o știu, se poate citi doar „*Ecce ancilla domini*“ și „*verbum tuum*“. „*Fiat mihi secundum*“ a dispărut! Acest *fiat* care împlinește Întruparea a dispărut. Prima reacție e să credem că se află în spatele coloanei, dar, uitându-ne la salutul îngerului, vedem că textul e complet, că de fapt coloana nu întrerupe nimic. Prin urmare, *fiat mihi secundum* nu este în spatele coloanei, ci înăuntrul ei; coloana este *fiat mihi secundum*. Nu-i de mirare, de vreme ce coloana este un simbol clasic al lui Isus. Așadar, nu numai că acest cadraj ne sugerează trecerea de la o construcție cu două arce pe trei la una cu trei arce pe trei – prezentă de la bun început, deși ascunsă, și care acum iese la lumină –, dar *fiat mihi secundum* devine chiar un element arhitectural. Întruparea are loc în trupul Fecioarei Maria, Fecioara Maria ca templu, ca loc arhitectural – o altă metaforă foarte cunoscută care o asociază pe Fecioara Maria cu ideea de construcție.

În acest sens, apelăm din nou la cadraj, care presupune un centru geometric al tabloului, unde se intersectează

diagonalele. În *Buna Vestire* din Cortona, deși punctul de fugă e lateral, centrul geometric al tabloului este ocupat de ușa care dă spre camera Fecioarei Maria, o încăpere destul de întunecată, în care vedem doar colțul unui pat cu baldachin roșu. Două lucruri pot fi observate. În primul rând, dacă desenăm planul patului raportându-ne la întreaga locuință, ne dăm seama că patul n-are cum să intre în spațiul casei. Nu poate fi plasat în spatele peretelui din fundal, așa că se sustrage de la regula perspectivei. Perspectiva măsoară lumea, însă misterul trupului Fecioarei Maria este mai presus de orice măsurătoare. Este cel mai sfânt dintre cele sfinte, un mister de nepătruns. Prin urmare, vedem doar acest colț al patului, care ne plasează în afara oricărei perspective, și draperia roșie în centrul geometric al imaginii, unde este încadrată, pe o suprafață plană, aureola arhanghelului Gabriel. Vine acum o altă întrebare: ce caută în mijlocul tabloului acest roșu pe care se află aureola? La urma urmelor, Fecioara Maria locuiește într-o casă mică și destul de sărăcăcioasă – iar din acest punct de vedere, fresca *Buna Vestire* din San Marco, unde vedem un taburet și o chilie, este mai corectă –, așa că de unde până unde acest baldachin roșu? Desigur, roșul e culoarea sângelui. Și oare cu ce contribuie Fecioara Maria la împlinirea Întrupării? Cu propriul sânge. Femeia oferă sângele, iar bărbatul, forma. Dumnezeu îl dă pe *homunculus*, adică pe micul Isus, care în unele Bune Vestiri apare purtându-și deja crucea. Cred că această draperie roșie, aflată în mijlocul geometric al tabloului, în întunericul din camera Mariei și în afara oricărei măsurători, simbolizează sângele Fecioarei Maria care va materializa trupul lui Cristos, incomensurabilul figurat prin aureola de aur.

Nu e de mirare că un pictor ca Fra Angelico este atât de atent la cadraj și la poziția simetrică a elementelor care intră în imagine – mă refer la arhanghelul Gabriel, care vine din stânga în locul figurativ al Bunei Vestiri. Alberti a spus asta de la bun început: nu prin, ci de la patrulaterul ferestrei putem

contempla – *contueatur* în limba latină – *historia*; cu alte cuvinte, compoziția picturii. M-a fascinat dintotdeauna cuvântul „a contempla“, care are o logică ieșită din comun, pentru că „a contempla“ conține cuvântul „templu“. Iar acel *templum* care era contemplat reprezenta de fapt pătratul sau dreptunghiul pe care augurii romani îl desenau cu un toiag pe cer, pentru a observa apoi zborul vulturilor prin aceste forme. Și, în funcție de numărul vulturilor, de direcția zborului, de viteza lor, augurul putea să interpreteze semnele într-un anumit fel. Noțiunea de delimitare a unei zone, la început în înaltul cerului, după aceea pe pământ, ca *templum*, loc al sacrului, și mai târziu în pictură, ca patrulater albertian care determină *templum*-ul picturii prin care poate fi contemplată compoziția, diferă așadar de realitate. Cred că cei din secolul al XV-lea cunoșteau și înțelegeau perfect acest concept, după cum o dovedesc ideile lui Alberti și punerea în practică a lui Fra Angelico. Pentru ei, pictura nu este un dublu al realității, nu există realism în secolul al XV-lea, ci este crearea unui *templum* în care pot fi contemplate compoziția, precum și lucrurile pe care le spune și le gândește pictura.

Un arhanghel autostopist

De ce este pomenită atât de des perspectiva când vine vorba de Buna Vestire? De ce este asociată Buna Vestire cu perspectiva? Din două motive. În primul rând, e vorba despre numărul considerabil de Bune Vestiri pictate de-a lungul secolului al XV-lea, mai ales în momentul în care apare perspectiva în pictură. După cum am spus mai devreme, una dintre primele opere pictate în perspectivă a fost o Bună Vestire – lucru deloc întâmplător. Perspectiva construiește o imagine a lumii care poate fi raportată la scară umană și măsurată de om, în timp ce Buna Vestire este clipa în care infinitul apare în finit și incomensurabilul în măsură, după cum spunea predicatorul franciscan Sfântul Bernardin din Siena. Buna Vestire este așadar o temă folosită cu predilecție pentru a confrunta perspectiva cu limitele și posibilitățile sale de reprezentare, astfel că unii pictori și unele cercuri intelectuale au apelat din plin la ea în secolul al XV-lea. Buna Vestire nu este de altfel doar povestea vizibilă a arhanghelului care vine s-o salute și s-o anunțe pe Fecioara Maria că-l va concepe pe Isus, ci și, învăluit în această poveste vizibilă, misterul fondator al religiei creștine, Întruparea lui Dumnezeu. Există doar două mistere în religia creștină: Întruparea și Învierea. Buna Vestire se află așadar la temelia credinței creștine, dat fiind că, odată cu Întruparea, se trece de la epoca Legii, cea a lui Moise din Vechiul Testament, la epoca Harului, cea a lui

Isus, prin moartea căruia se răscumpără Legea care consemnase Păcatul original și Cele Zece Porunci. Legea rămâne valabilă, însă Harul se suprapune peste ea, după cum o arată foarte bine frescele de pe pereții laterali ai Capelei Sixtine, care îi așază față în față pe Moise și pe Isus.

Adevărul e că unii pictori erau conștienți de valoarea întemeietoare a acestui moment în care incomensurabilul apare în măsură, finitul în infinit, Creatorul în creatură, nefigurabilul în figură, indicibilul în discurs – și așa putea continua, Sfântul Bernardin din Siena a scris o pagină întreagă cu astfel de oximoroane! Un moment de răscruce în care istoria spiritualității se împletește cu destinul omenirii. Un pictor în mod special a înțeles foarte bine semnificația profundă a Bunei Vestiri, Ambrogio Lorenzetti, unul dintre pictorii mei preferați. Tabloul său *Buna Vestire* (ilustrația 9) – despre care am mai vorbit –, deși nu conține prima perspectivă din istoria artei, ne arată cel puțin că perspectiva lucrează asupra Bunei Vestiri.

Ce mă face să cred că Ambrogio Lorenzetti ne arată trecerea de la epoca Legii la cea a Harului? Un motiv foarte simplu. Dacă ne uităm la figurile pictate de Lorenzetti, remarcăm cel puțin două lucruri. În primul rând, arhanghelul Gabriel nu i se adresează Fecioarei îndreptându-și degetul arătător spre ea sau spre cer. Face mai degrabă un gest de autostopist, mai exact arată cu degetul mare undeva în spatele său – este un gest unic în picturile care înfățișează Buna Vestire. În al doilea rând, un alt detaliu destul de ciudat în această *Bună Vestire* se referă la figura Fecioarei Maria, care se pregătește să răspundă „*Ecce ancilla Domini...*”, privind spre înaltul tabloului, de unde coboară porumbelul – o Fecioară trușă, care are la ureche un cerceș splendid. Iată un detaliu surprinzător, aberant chiar, pentru că Fecioara Maria este umilă, săracă, iar tinerele fecioare n-ar trebui să poarte bijuterii – și cu atât mai puțin Fecioara Maria însăși. O cercetătoare americană a înțeles până la urmă de ce a pus Ambrogio Lorenzetti, „pictor

expert în teoria artei sale”, cum spunea Ghiberti, cerceul în urechea Fecioarei Maria. Aceasta a aflat, din mai multe decrete-lege date în orașele toscane și mai ales la Siena, că evreicele erau obligate să poarte cercei atunci când ieșeau din casă, pentru a fi recunoscute. Pe atunci nu exista încă steaua galbenă, dar exista dorința de a-i identifica pe evrei. Faptul că aceste decrete erau date în mod repetat arată că femeile evreice refuzau să se supună autorității. Prin urmare, punând cerceul în urechea Fecioarei Maria, Lorenzetti, *doctus pictor*, arată că aceasta este evreică. Superbă precizare! Evident că Fecioara Maria este evreică, doar nu s-a născut la Napoli, se trage din Casa lui David, din poporul care l-a ucis pe Dumnezeu. Acest detaliu nu apare, desigur, pentru a o acuza de deicid – dat fiind că ea îl va aduce pe lume pe Dumnezeu întrupat –, ci pur și simplu pentru că tocmai în acest moment se produce trecerea de la Epoca Legii, legea mozaică de care asculta poporul evreu, la Epoca Harului, atunci când Fecioara Maria va trebui să-l prezinte pe Isus la templu: ea va respecta Legea. Și e foarte important că această conștiință istorică extrem de clară, exprimată prin intermediul cerceului, este legată de perspectiva pavimentului și confirmată de salutul îngerului – nu prima replică, „Bucură-te, aceea ce ești plină de har”, ci a treia: „Că la Dumnezeu [care e Cuvântul] nimic nu este cu neputință.”

Putem spune așadar că, prin însemnătatea sa de moment întemeietor pentru creștini, Buna Vestire se afla în secolul al XV-lea în centrul a numeroase problematice, atât în plan teologic, cât și pictural sau teoretic. Un alt exemplu în acest sens este *Buna Vestire* a lui Simone Martini, care în prezent se găsește la Pinacoteca din Siena, dar în secolul al XV-lea era expusă în catedrala din Siena. E o pictură extrem de frumoasă, în stilul goticului internațional, de la începutul secolului al XIV-lea, care nu îmbrățișează perspectiva. Sfântul Bernardin din Siena știa bine această *Bună Vestire* și o evocă excelent într-o predică pe care o ține în Piazza del Campo din Siena,

în 1425 sau 1427, spunând cam așa: „Cred că v-aduceți aminte de acest tablou, Buna Vestire, situat lângă al treilea altar din partea dreaptă a catedralei, și că ați remarcat reacția acelei tinere față de bărbatul care i se adresează: nu se uită la el, îi e teamă de el, e îngrijorată. Faceți la fel, fetelor!“ Și asta pentru că Buna Vestire poate fi privită și ca un model de smerenie și de neprihănire pentru fetele tinere.

De altfel, Buna Vestire e o sărbătoare importantă pentru toscani și, în special, pentru florentini, dat fiind că, pe atunci, în ziua aceea începea noul an. Data de 1 ianuarie ca dată a Anului Nou va fi stabilită mult mai târziu. În epoca la care ne referim, anul începea la 25 martie, în ziua Bunei Vestiri. Prin urmare, atunci când vorbim despre Buna Vestire, nu putem separa aspectele teologice de cele istorice, aspectele legate de reprezentarea spațiului de cele legate de reprezentarea timpului, pentru că este vorba deopotrivă despre un spațiu de neînțeles – cum se poate ca imensitatea să încapă în măsură? – și despre un timp cu totul nou, întrucât reprezintă chiar începutul erei creștine.

De asemenea, Buna Vestire marchează un moment important și din motive liturgice: 25 martie, printr-o coincidență temporală extraordinară, este, printre altele, ziua în care a murit Adam. Și pe bună dreptate, când arhanghelul i se adresează Fecioarei Marii – în latină, firește –, îi spune *Ave Maria*, iar „Ave“ scris invers dă „Eva“. Cu alte cuvinte, Maria o înlocuiește pe Eva și, grație ei, omenirea va fi salvată de păcatul originar săvârșit de bietul Adam la îndemnul Evei. Am putea merge și mai departe cu analiza: pentru a salva omenirea de blestemul Evei, Maria trebuia să fie fertilă, astfel că ajungem la probleme mai vaste, în sensul că fertilitatea e legată de ciclul menstrual, iar menstruația e marca păcatului. Buna Vestire pune capăt, așadar, blestemului care apăsă omenirea încă de la Păcatul originar și de la Izgonirea din Rai. De aceea, în mai multe lucrări cu tema Bunei Vestiri, apare reprezentat – indiferent că e vorba de sculpturi, basoreliefuri sau

picturi – momentul Izgonirii din Rai. De pildă, în tabloul lui Fra Angelico de la Cortona (*ilustrația 12*), în partea dreaptă vedem porumbelul coborând spre Fecioara Maria și, într-o mișcare paralelă, în stânga imaginii, îi vedem pe Adam și Eva izgoniți din Rai și coborând spre o lume pustie și infertilă, care va trebui să fie făcută fertilă. Prezența lui Adam și a Evei în momentul Izgonirii din Rai în același timp cu arhanghelul și Fecioara Maria în momentul Bunei Vestiri se află aici în perspectiva Bunei Vestiri, pentru că, în pictura de la Cortona, perspectiva duce către marginea tabloului, iar cei doi sunt reprezentați chiar pe margine. Această coincidență, asocierea celor două „evenimente”, nu ține de absurditate, de vreo eroare de concepție sau de naivitate. Imaginea nu trebuie interpretată ca spațiu real, ca reprezentare a lumii, ci ca reprezentare teologică în care perspectiva contribuie la realizarea unei construcții ce simbolizează trupul misterios al Fecioarei Maria, amintindu-le oamenilor că Duhul Sfânt sub chip de porumbel se pogoară asupra Fecioarei pentru a răscumpăra prima pogoară, adică Izgonirea din Rai a lui Adam și a Evei.

Există multe picturi cu Buna Vestire care evocă această temă fie în mod direct, prin prezența celor două personaje biblice alungate din Rai, fie indirect, prin diverse substitute. În calitate de istoric ce-și pune întrebări, mi se pare extrem de interesant cazul unei *Bunei Vestiri* (*ilustrația 14*) atribuite lui Fra Angelico, aflată astăzi la Muzeul Prado din Madrid. Este vorba despre o variațiune pe tema picturilor de la Cortona și San Marco, în care îi vedem pe Adam și Eva izgoniți din Rai. Problema e că, în tabloul din Madrid, Adam și Eva nu se comportă cum se cuvine. Mai întâi, ei apar de undeva din planul îndepărtat al tabloului, alungați de arhanghel, și coboară spre o lume deșertică, pe care vor trebui s-o muncească din greu, cu sudoarea frunții, numai că ajung în grădina închisă a Fecioarei Maria și urmează să calce pe trandafirii ei. Conceptul pare destul de ciudat, mai ales că, în loc să intre în tablou asemenea porumbelului, ei ies din tablou, urmând să calce pe

florile din grădina preacurată a Fecioarei. Această reprezentare este incoerentă din punct de vedere teologic, de aceea, cu toate că e un tablou splendid – în mod cert, contemporan cu lucrările lui Fra Angelico –, trebuie spus că nu are cum să-i aparțină acestuia. Incoerența teologică prin care Adam și Eva sunt lăsați să intre în grădina Fecioarei Maria și să-i calce în picioare trandafirii reprezintă dovada că un discipol sau un admirator al lui Fra Angelico – din câte se pare, e vorba despre prietenul său, Machiavelli – a văzut tablourile lui cu Buna Vestire, dar nu le aflase și sensul. Pictorului cu pricina i s-a părut interesantă ideea de a-i reprezenta pe Adam și Eva și i-a așezat în prim-planul lucrării, dar, în felul acesta, a alterat coerența teologică. N-are nicio noimă și deci n-are cum să fie vorba despre o pictură a lui Fra Angelico. Pentru ca un tablou să-i poată fi atribuit unui pictor atât de coerent, de riguros, de profund și de reflexiv precum Fra Angelico, acesta trebuie să nu conțină nicio urmă de absurditate teologică.

Trebuie precizat totuși că *hortus conclusus* – grădina închisă – este o temă centrală în episodul Bunei Vestiri, pentru că e făcută după chipul și asemănarea Fecioarei Maria, adică e de nepătruns. De aceea, la Fra Angelico, precum și la alți pictori, grădina împrejmuită – cu o palisadă, cu un simplu gard sau chiar cu un zid crenelat (ca în tabloul lui Domenico Veneziano, care a pictat o adevărată fortăreață) – nu este un element decorativ, deși poate fi considerată și așa. De exemplu, Fra Angelico pictează florile din grădină în stilul unei tapiserii *mille fleurs*, adică într-un stil gotic absolut magnific. Însă grădina este, mai întâi de toate, un concept teologic foarte important, și anume trupul cu desăvârșire virginal al Fecioarei Maria. Este metafora trupului Fecioarei, care pentru creștini înseamnă totul: muntele Sinai, grădina închisă, pământul pe care-l arăm – e destul de ciudat, cine „ară” pământul Fecioarei Maria? –, muntele din care provine piatra neșlefuită de mâna omului, portul, podul, poarta, ea este în tot și în toate. Prin urmare, grădina închisă este metafora

acestui trup preacurat și fertil, care rămâne neschimbat, preacurat în însăși fertilitatea lui. Lucru greu de înțeles, din moment ce, pentru a fi fertilă, o femeie nu are cum să-și păstreze puritatea, Fecioara Maria fiind singura femeie fertilă și totodată neprihănită. Așa că ideea de a-i pune pe Adam și Eva să dea buzna și să calce în picioarele lor „păcătoase” grădina închisă a Fecioarei Maria este o aberație teologică, pe care Fra Angelico n-ar fi comis-o niciodată.

Ca să închei subiectul Bunei Vestiri, aș vrea să mă întorc puțin la gestul de autostopist pe care-l face arhanghelul Gabriel din tabloul lui Ambrogio Lorenzetti (*ilustrația 9*). Arhanghelul stă cu fața spre Fecioara Maria – așa că-l vedem din profil –, în mâna stângă ține o frunză de palmier, iar cu dreapta face autostopul, adică arată cu degetul mare undeva în spate. Firește că autostopul nu exista la vremea aceea și n-avem nicio dovadă că gestul ar fi oprit vreo căruță pe drum. Are deci o altă semnificație decât aceea de a facilita un transport gratuit, deși se poate vorbi și despre un transport gratuit, în sensul că, la urma urmelor, Fecioara Maria va purta în mod gratuit trupul lui Dumnezeu. Nu spun că oricine ia la drum o autostopistă se pretează la un astfel de mister, dar trebuie să recunoaștem că este un aspect interesant! Lăsând gluma la o parte, în realitate, gestul respectiv are o semnificație extrem de precisă. Dacă examinăm întreaga operă a lui Ambrogio Lorenzetti, observăm că el asociază acest gest (găsește ideea aceasta împreună cu fratele său, Pietro) cu „rugămintea de milostenie”. E gestul făcut de cineva care intervine pe lângă un terț, în speță Fecioara Maria, cu rugămintea de a-și arăta milostenia față de persoana pe care vine s-o reprezinte. Regăsim gestul cu pricina în *Maestà*, fresca de la mănăstirea San Galgano, apoi la Pietro Lorenzetti, în Biserica Inferioară din Assisi, unde Sfântul Francisc îi cere milostenie Fecioarei Maria cu Pruncul pentru binefăcătorii bisericii. Așadar, ce înseamnă acest gest de milostenie pe care Gabriel îl face în fața Fecioarei Maria? Ei bine, răspunsul e simplu: Dumnezeu

îi cere milostenie Mariei. E nevoie ca Maria să spună „da“ pentru ca Întruparea să aibă loc, iar milostenia nu înseamnă doar fapte bune, ci și marea virtute creștină a *caritas*. De altfel, din câte îmi aduc aminte, Sfântul Bernard spune că, dintre toate virtuțile Fecioarei Maria, cea mai importantă este *cari-tas*, adică iubirea. În numele lui Dumnezeu pe care-l repre-zintă, arhanghelul îi cere Mariei să dea dovadă de *caritas*. Trebuie spus că acest gest era atât de aparte, atât de neobișnuit într-un tablou cu Buna Vestire, încât, din câte știu eu, nu a fost reluat niciodată. Nimeni n-a înțeles atunci gestul respec-tiv; era nevoie de un istoric de artă care să vină și să spună că nu este un gest fără noimă și că, pentru a-l înțelege cu adevă-rat, trebuie privită și analizată întreaga operă a lui Lorenzetti. Doar că, în secolul al XIV-lea, nu așa se privea un tablou. Acest gest – o idee absolut genială – a fost prea neobișnuit pentru a se putea bucura de o oarecare continuitate în istoria artei. Cred că de aici vine și farmecul lui actual, în asta constă frumusețea lui.

Mă întorc la *Buna Vestire* a lui Fra Angelico de la biserica din Cortona (ilustrația 12). Am evocat mai devreme draperia roșie aflată în centrul geometric al tabloului, unde este încadrată, pe o suprafață plană, aureola lucrată în aur a arhanghelului Gabriel ca figură a Infinitului, dat fiind că aurul – și în special aureola de aur – este prin excelență figura nefigurabilului, adică a divinității. Roșul simbolizează sângele Fecioarei Maria, care dă materia, în timp ce Dumnezeu dă forma, potrivit teoriei aristoteliene a procreației. Bărbatul, cu sperma sa, dă forma, iar femeia dă materia și matricea – aceasta era concepția extrem de răspândită și unanim acceptată în secolul al XV-lea. Chiar și în secolul al XIX-lea, oamenii credeau că sângele este dovada fertilității femeii și că, pentru a rămâne însărcinată, femeia trebuie „fertilizată” în timpul ciclului menstrual. De unde și problemele demografice din anumite regiuni! Dar să trecem peste acest aspect și să ne întoarcem la Fecioara Maria, mai precis, la tema sângelui Fecioarei Maria. Nu, tema nu este o curiozitate deplasată de-a mea, ci a fost subiectul unor mari dezbateri la sfârșitul Evului Mediu, care i-au divizat radical pe franciscani și dominicani. Iată despre ce a fost vorba: pentru a fi fertilă, femeia trebuie să aibă ciclu menstrual, numai că femeia care are menstruație este purtătoare de păcat, dat fiind că ciclul menstrual și fertilitatea Evei sunt consecința Păcatului original – de altfel, în engleză,

menstruația este numită *the curse of Eve* sau, pur și simplu, *the curse*, adică „blestemul”. Așadar, dacă Fecioara Maria este fertilă, înseamnă că are menstruație, deci nu este pură. Or, dintre toate femeile, Maria a fost aleasă tocmai datorită neprihănirii ei, iar nașterea fiului său Isus Cristos reprezintă nu o minune, ci un mister, din moment ce este în același timp pe de-a-ntregul om și pe de-a-ntregul Dumnezeu, adică om preacurat, fără prihană. Dar, dacă Maria este preacurată, n-ar trebui să aibă ciclul menstrual, care e marca impurității, iar dacă n-are ciclul menstrual, n-are cum să fie fertilă... Un specialist american pe nume Jonathan Wood a studiat îndelung această polemică extrem de virulentă care a condus, în cele din urmă, la o soluție foarte simplă, și anume Imaculata Concepție – nu numai că Isus a fost conceput fără prihană, se pare că, în mod misterios, și Fecioara Maria a fost concepută fără prihană. Dintre toate femeile, doar ea a fost concepută fără prihană. Cred că aceasta era teoria susținută de franciscani, în vreme ce dominicanii erau împotriva. Problema a fost tranșată abia în secolul al XIX-lea, de Conciliul Vatican I, care a decis că Imaculata Concepție este o dogmă, iar dogma nu se discută. În prezent, nu mai dăm importanță acestei chestiuni și, raționali cum am devenit, chiar ni se pare ceva anecdotic, însă la vremea aceea era o problemă intens dezbătută; până și ideea că o femeie a putut să-l nască pe Dumnezeu constituia o problemă teologică fundamentală.

Chestiunea Fecioarei Maria ca femeie e abordată discret de Fra Angelico, în spiritul dominican bine-cunoscut, prin acea draperie roșie, dar, în alte cazuri, feminitatea Fecioarei este reprezentată diferit, în moduri care mai de care mai originale, dând astfel naștere unor opere destul de stranii. Mă gândesc, de pildă, la un tablou care îmi place foarte mult, *Buna Vestire* a lui Fra Filippo Lippi, care cred că făcea parte din Ordinul Camaldolez. Este unul dintre marii inventatori ai Renașterii din perioada 1440 – 1460 din Florența și unul dintre pictorii preferați ai lui Cosimo cel Bătrân. Una dintre picturile sale

care înfățișează *Buna Vestire*, aflată astăzi la National Gallery din Londra (ilustrația 15), conține un detaliu destul de bizar, pe care tot încerc să-l descifrez și nu reușesc cu adevărat, pentru că nu-mi dau seama ce-ar fi putut să însemne el pentru cel care l-a pictat. La început, această *Bună Vestire* se afla deasupra unei uși dintr-un palat. Dacă ați fost la Florența, vă puteți lesne imagina înălțimea ușilor și distanța până la acest tablou rotunjit în partea de sus. Tabloul în sine nu e foarte mare, în lățime are probabil în jur de un metru patruzeci – un metru șaiszeci, cu un format mai degrabă lat, curbat în partea de sus. Ca de obicei, Fecioara Maria este în dreapta, iar arhanghelul în stânga, într-un soi de curte, între cei doi aflându-se o ușă deschisă spre o scară ce duce undeva în dreapta și despre care nu voi spune nimic. Porumbelul pare să fi venit de acolo, lăsând în urma lui mai multe aureole care se micșorează pe măsură ce se apropie de Fecioara Maria. Vedem că aureolele se micșorează în prim-plan, lucru destul de ciudat, pentru că, în perspectivă, ar trebui să fie invers: ceea ce se află în planul îndepărtat trebuie să fie mai mic, iar ceea ce se află în planul apropiat trebuie să fie mai mare. Aici lucrurile stau exact pe dos, adică aureolele arată mișcarea porumbelului ca pe un nor de praf lăsat de un cal care aleargă și care este mai dens la distanță decât lângă animal. Este extraordinară ideea lui Filippo Lippi de a reprezenta mișcarea printr-un soi de nor de aureole care se mărește pe măsură ce porumbelul se îndepărtează. În mod evident, porumbelul s-a oprit din mișcare, stă cu fața la Fecioara Maria, iar din ciocul lui întredeschis țâșnesc mai multe raze de aur, dintre care una va ținti pântecul Fecioarei, care, de altfel, își coboară privirea în această direcție. În pliurile rochiei, loc sfânt prin excelență, există o gaură sau un fel de butonieră, să zicem. Așadar, pictorul a pictat o butonieră minusculă între pliurile rochiei și prin ea raza de aur atinge trupul Fecioarei Maria, mai exact, pântecul.

Trebuie să recunosc că nu eu am remarcat acest detaliu, ci un coleg american, Samuel Edgerton Jr. El a scris un articol

foarte frumos pe tema aceasta, un text savant și pasionant, în care arată că butoniera și mănunchiul de raze de aur, dintre care una atinge perpendicular pântecul rotund al Fecioarei, corespund unei teorii a opticii medievale, potrivit căreia raza din mijloc a privirii atinge perpendicular suprafața obiectului care îi iese în cale – această teorie a opticii fiind o metaforă a harului divin. E un articol frumos despre teoria harului divin care lovește perpendicular pământul în Ierusalim și, cu cât ne îndepărtăm de Ierusalim, cu atât harul scade, pentru că practic ne îndepărtăm de punctul de contact venit pe verticală direct de la Dumnezeu. Însă, în ciuda frumuseții sale, articolul nu este foarte convingător. Dacă la vremea aceea ar fi fost ceva firesc să pictezi o rază de aur care să atingă perpendicular rochia Mariei și o butonieră prin care să treacă această rază, atunci am fi avut și alte exemple. Or, nu doar că nu există nici măcar un alt exemplu, dar, așa cum am spus mai înainte, tabloul se afla deasupra unei uși, deci nimeni nu putea să vadă acest detaliu. Îl putem vedea abia astăzi, fiind expus la National Gallery din Londra, dar la vremea aceea, în secolul al XV-lea, era exclus să vadă cineva butoniera ascunsă printre pliurile rochiei. În ceea ce mă privește, înainte să citesc articolul, aveam în minte o ipoteză pe care, de altfel, și autorul articolului a luat-o în calcul. Cred că butoniera cu pricina a fost pictată tocmai pentru a nu fi văzută sau, cu alte cuvinte, n-a fost pictată pentru a fi văzută – ceea ce este cam același lucru.

E un secret al pictorului ascuns în propriul tablou, un element intim al picturii, prin care artistul dezvăluie relația lui intimă cu ceea ce urmează să reprezinte. Dar oare ce reprezintă? Pe Fecioara Maria, un personaj important în mitologia și în imaginarul creștin, mai ales în vremea aceea. Fra Filippo Lippi făcea parte din Ordinul Camaldolez, chiar dacă ulterior s-a retras. După cum se știe, tot luând ca model o călugăriță din Prato, Lucrezia Butti, pentru a o picta pe Fecioara Maria, până la urmă a luat-o de-a dreptul din mănăstire și a trăit

cu ea la Prato, folosind-o în continuare ca model pentru a o picta pe Fecioara Maria. Sora a primit ordin să se întoarcă la mănăstire, s-a întors, după care a plecat iar și, într-un final, situația a fost acceptată. Fra Filippo Lippi n-a fost excomunicat, pentru că era un mare pictor religios, însă a fost nevoit să se retragă din Ordinul Camaldolez. A avut împreună cu Lucrezia un copil foarte frumos, pe Filippino Lippi, unul dintre cei mai mari pictori florentini de la sfârșitul secolului al XV-lea. Firește, sunt detalii mai degrabă anecdotice, dar oare cum am putea explica prezența butonierei invizibile pe rochia Mariei, știind că Filippo Lippi a luat-o de la mănăstire pe călugărița care-i servea ca model pentru reprezentarea Fecioarei Maria? Acest lucru nu mai ține doar de anecdotă, ci ne arată, pe de o parte, că în aceste tablouri pot exista mize teologice și teoretice extrem de importante, iar pe de altă parte, că pictorii pictează cu propriile dorințe. Giorgio Vasari spunea că Filippo Lippi avea o fire „venereeană”, adică venusiană – copil al lui Venus –, că îi plăceau mult femeile pe lângă care trecea pe stradă, numai că, neavând destui bani ca să le seducă, se întorcea acasă și le picta în atelierul lui. Avem așadar de-a face cu Fecioara Maria ca loc în care pictorul Fra Filippo Lippi își proiectează dorințele. Această explicație a misterului butonierei mi se pare mai amuzantă decât cea a opticii medievale și este la fel de plauzibilă, poate chiar mai plauzibilă, fiind vorba despre un caz singular.

Fie aducem în discuție argumentul excepției și considerăm că prezența butonierei este excepțională, asemenea gestului de autostopist pe care îl face arhanghelul lui Ambrogio Lorenzetti, fie suntem nevoiți să identificăm în acest caz un secret al pictorului, cu atât mai mult cu cât degetul mare pictat de Lorenzetti este de-a dreptul vizibil, în timp ce butoniera nu se putea vedea, așa că trebuie să fi fost un secret la mijloc. Datorită condițiilor actuale, moderne – felul în care sunt expuse tablourile, posibilitatea de a le fotografia și de a observa fotografiile de aproape –, putem vedea lucruri care

n-au fost făcute pentru a fi văzute și care țin de intimitatea artistului în interiorul operei sale. Cred că acesta este un domeniu al istoriei artei care ar trebui explorat, dat fiind că istoria picturii are acum la dispoziție toate instrumentele necesare. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, tablourile nu puteau fi văzute ca astăzi și vă dați seama că Fra Filippo Lippi nu și-ar fi închipuit niciodată că tabloul lui așezat deasupra unei uși va fi plasat într-o zi pe o simeză într-un muzeu și va fi înconjurat de proiectoare și de aparate speciale de macrofotografie. A pictat acest detaliu în ideea de a reprezenta un secret, fără să-și imagineze că într-o bună zi îi vom vedea butoniera. Așa că, dacă vrem să-i dăm o interpretare, ar trebui să privilegiem ipoteza secretului. Iar acesta este doar un caz printre multe altele. Date fiind condițiile actuale de vizionare a tablourilor, putem spera că istoria picturii va deveni o istorie a intimității pictorilor sau a comanditarilor în interiorul picturii înseși. Mărturisesc că este pur și simplu bulversant ori de câte ori o operă – tablou, frescă sau desen – generează o asemenea privire asupra intimității. Și-mi vine în minte Antonello da Messina, pictor originar din sudul Italiei, care ajunge la Veneția la sfârșitul secolului al XV-lea, pe la 1475, aducând cu el tehnica flamandă în ulei. E un pictor care-și așterne intimitatea în tablouri într-un mod de-a dreptul extraordinar...

Un alt caz de tablou care înfățișează Buna Vestire și în care pictorul introduce un element de originalitate în tratarea temei – de data asta perfect vizibil – este *Buna Vestire* a lui Francesco del Cossa, pictor originar din Ferrara; tabloul datează din 1469 – 1470 și este expus astăzi la muzeul din Dresda (*ilustrația 16*). Această *Bună Vestire* este o demonstrație de pricepere în realizarea perspectivei. Pictura este împărțită în două pe verticală printr-o coloană centrală splendidă care susține arhitravele. În dreapta, perspectiva se adâncește spre camera Fecioarei Maria, care se află chiar la intrare; în stânga, unde arhanghelul se află în prim-plan, perspectiva

se adâncește spre un oraș unde se văd mai multe palate, un câine trecând pe stradă... O adevărată demonstrație de măiestrie în folosirea perspectivei, excepțională la vremea aceea, din partea unui pictor excepțional, care aparținea unei școli excepționale – școala de pictură din Ferrara, una dintre cele mai neobișnuite școli de pictură din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Putem spune de la început că schema generală este foarte interesantă, dar apoi observăm un detaliu și mai interesant: dacă, de obicei, Fecioara Maria și arhanghelul sunt reprezentați față în față, paraleli cu planul tabloului, aici arhanghelul se află în prim-plan, în vreme ce Fecioara Maria este într-un plan ceva mai îndepărtat – practic, au o poziție oblică unul față de celălalt, lucru destul de rar întâlnit în secolul al XV-lea. Paralelismul dintre axa enunțării, cum ar spune Louis Marin, adică salutul arhanghelului către Fecioara Maria, și planul tabloului constituie un element aproape obligatoriu în picturile cu tema Bunei Vestiri din secolul al XV-lea. Așadar, avem de-a face cu un caz extrem de rar, în care arhanghelul se află în prim-plan, iar Fecioara Maria într-un plan mai îndepărtat. Este de-a dreptul surprinzător! Ce invenție din partea lui Francesco del Cossa! Cu atât mai mult cu cât, dacă facem planul clădirii din această *Bună Vestire*, observăm că, de fapt, coloana se află între cele două personaje și că arhanghelul nu se uită la Fecioara Maria, ci la coloană. Dar nu e grav – cum Dumnezeu poate străpunge cu privirea munții, și arhanghelul poate la fel de bine să străpungă cu privirea coloana, mai ales că aceasta este simbolul lui Isus... E o idee genială, cu atât mai genială cu cât este ascunsă. Nu se vede imediat, trebuie să desenăm planul clădirii pentru a ne da seama că avem de-a face cu ceva ascuns.

Astfel, dacă privim tabloul cu mijloacele de astăzi, observăm în dreapta, în prim-plan, oarecum sub Fecioara Maria, ceva neașteptat: un melc uriaș, cu coarnele întinse. Din câte știu, este singurul melc reprezentat într-o *Bună Vestire* din secolul al XV-lea. Am stat mult și m-am întrebat ce caută

melcul acolo. Până la urmă, am făcut un raționament geometric, lucru nu tocmai indicat: iau ca puncte de reper arhanghelul, coloana, Fecioara Maria și mâna arhanghelului care, vizual, atinge coloana. Dacă trasez o linie între melc și mâna arhanghelului, ce obțin? Ar fi două axe: arhanghelul → mâna arhanghelului → coloana → Fecioara Maria și melcul → mâna arhanghelului → și ce altceva? Dumnezeu? Da, îl obțin pe Dumnezeu, pentru că linia trasată duce exact la el. Moment în care am observat că forma și mărimea lui Dumnezeu din cer, în plan foarte îndepărtat, corespund cu forma și mărimea melcului din prim-plan. A fost de-a dreptul o surpriză, chiar nu mă așteptam la una ca asta, și m-am întrebat de ce ar fi melcul o figură a lui Dumnezeu. Încă o anomalie! Cum să credem că melcul este o figură a lui Dumnezeu?! Așa ceva e pur și simplu inimaginabil. Umberto Eco, la invitația căruia am ținut un seminar pe tema aceasta, mi-a spus că, dimpotrivă, concepția era absolut firească în Evul Mediu. Una dintre marile întrebări care circulau în Evul Mediu era de ce a așteptat Dumnezeu atâta timp de la Izgonirea din Rai până la momentul Întrupării, de ce a fost atât de lent? Doar știa că Întruparea se va întâmpla într-o bună zi, de ce s-a mișcat ca melcul? Eco mi-a spus atunci că sigur există un text pe tema asta și că, dacă nu există, el se oferă să-l scrie! Îl admiram foarte mult pe Umberto Eco, însă, ca istoric, aveam nevoie de o dovadă mai solidă pe care să mă bazez. Și iată că, până la urmă, tot perspectiva mi-a oferit răspunsul.

Melcul nu doar că se află în prim-plan, mai este și enorm. Practic, este cam cât piciorul arhanghelului. După cum spun adesea, n-am văzut în viața mea un picior de înger, dar cred că arată cam ca un picior obișnuit de om (mai ales dacă se află în lumea umană), cu o mărime de douăzeci și cinci – treizeci de centimetri. Ar însemna că avem de-a face cu un melc de vreo optsprezece centimetri – un monstru, nu altceva! Oare de ce a pictat artistul un melc monstruos la picioarele Fecioarei Maria? Este absolut șocant. Până într-o zi când am înțeles că

melcul nu era în tablou, ci pe tablou, adică e pictat pe marginea tabloului, nu în palatul Fecioarei Maria – ceea ce ar fi fost cu adevărat șocant, dacă ne gândim că melcul lasă în urma lui o dâră de bale. În același timp, melcul este și un simbol al Învierii, dar și un simbol al Fecioarei Maria (o cercetătoare britanică a descoperit acest lucru), pentru că la vremea aceea se credea că melcii sunt fertilizați de roua care cade dimineța din cer, la fel cum Fecioara Maria a fost fertilizată de roua cerească. Faptul că melcul este o „figură neasemănătoare” a Fecioarei îi justifică așadar prezența în tablou. Dar dimensiunea neobișnuită a melcului nu este prevăzută de iconografie. Atunci mi-am dat seama că, raportat la scara reală, melcul are o mărime obișnuită, e un melc zdravăn de Burgundia, frumos așezat și pictat nu în interiorul tabloului, ci pe marginea lui. Asta înseamnă că Francesco del Cossa a pictat acest melc în lumea noastră, nu în cea a picturii, și că aici, în lumea noastră, melcul este elementul care ne ajută să pătrundem în tablou. Francesco del Cossa vrea să ne spună: „Așa cum în lumea noastră melcul este o figură neasemănătoare a Fecioarei Maria, acest tablou este o figură neasemănătoare a Bunei Vestiri.” Tabloul nu reprezintă adevărul Bunei Vestiri, ci este doar o reprezentare a Bunei Vestiri. Venind din partea unui pictor ultrasofisticat ca Francesco del Cossa, acest detaliu aberant arată conștiința profundă a ceea ce însemna să pictezi în secolul al XV-lea o scenă petrecută cu o mie cinci sute de ani în urmă. După părerea mea, conștiința non-realismului în pictură este demonstrată foarte clar de Francesco del Cossa prin acest melc, a cărui prezență poate fi foarte ușor de explicat.

Regula jocului

Perspectiva italiană se deosebește de cea flamandă prin faptul că pictorii flamanzi – care sunt și ei extrem de talentați în acest domeniu în secolul al XV-lea – nu urmează reguli matematice. Or, Leon Battista Alberti, teoretizând ceea ce practicaseră Brunelleschi, Donatello sau Masaccio cu cincisprezece ani în urmă, vrea să instituie perspectiva ca teorie matematică, adică să se bazeze, de fapt, atât pe observația naturii, cât și pe matematică. Din acest punct de vedere, Alberti este fără îndoială un om al secolului al XV-lea, contemporan cu Nicolaus Cusanus, pentru care matematica era calea de acces către adevărul divin. Chiar dacă e de neatinș, doar prin intermediul matematicii cunoașterea omenească poate ajunge la o certitudine, fie ea și relativă. Din acest motiv este atât de interesantă perspectiva italiană. Însă artistul se joacă, jonglează cu regulile.

Care sunt aceste reguli? E vorba despre cele trei aspecte care creează perspectiva și pe care le-am amintit deja: cadrul, punctul de fugă și punctul de distanță. Iau un singur exemplu: punctul de fugă. Când îl invocăm pe Alberti, vorbim adesea despre o perspectivă centrală. Uităm că el se referă la raza centrală, adică la raza ochiului, nu la centrul panoului, și spune: „Înscriu un punct în acest patruleter unde vreau eu.” Deci poate pune punctul acolo unde dorește – sus, în mijloc, jos, la stânga, la dreapta, atât timp cât este în interiorul

tabloului. Numai că putem foarte bine să plasăm punctul de fugă în afara sau pe marginea tabloului. Așa cum am văzut în *Buna Vestire* a lui Fra Angelico de la Cortona, în care punctul de fugă se află pe marginea, nu în interiorul tabloului. Așadar, pictorii își iau libertatea de a plasa punctul de fugă unde vor și avem la îndemână exemplul lui Domenico Veneziano, maestrul lui Piero della Francesca. Am amintit deja mica sa *Bună Vestire*, cea cu poarta de la intrarea în cetate „anormal” reprezentată, care simbolizează Întruparea. Acest tablou se află sub panoul central al retablului Sfintei Lucia dei Magnoli, numit și *Sacra conversazione* (ilustrația 17), mai exact Fecioara Maria și Pruncul înconjurați de sfinți. În acest panou, perspectiva e magistrală, iar punctul de fugă se află jos, nu la înălțimea ochilor personajelor, așa cum recomandă Alberti, ci exact între picioarele Fecioarei. Pornind de la această reprezentare, istoricul John Moffitt a tras anumite concluzii psihanalitice referitoare la Domenico Veneziano sau la semnificația acestui tablou, *Sacra conversazione*... Cred că avem de-a face nu doar cu o suprainterpretare, ci cu o interpretare de-a dreptul anacronică, amuzantă, foarte inteligentă, strălucită chiar, dar lipsită de dovezi istorice. În schimb, putem fi siguri că Domenico Veneziano, coborând punctul de fugă – care nu este vizibil deoarece se află undeva în materialul hainelor –, obține un efect imediat de natură retorică, și anume faptul că arhitectura pictată, extrem de impunătoare, coboară, orizontul e mai jos, iar figurile ies în evidență, țâșnesc, sunt glorificate de perspectivă. După cum spunea foarte bine André Chastel, perspectiva este un mijloc de a scoate în evidență figurile, de a le face să apară dintr-odată în fața privitorilor. Perspectiva adâncește spațiul și, totodată, face ca figura pictată în acel spațiu care se adâncește să vină spre noi. Există o dialectică retorică între profunzimea fictivă și ieșirea în evidență fictivă a figurii.

Există și alte exemple de jocuri cu perspectiva începând cu secolul al XV-lea. Mă gândesc din nou la Antonello da Messina

și la *Sfântul Sebastian* (ilustrația 18), aflat la Dresda. Și aici avem de-a face cu un punct de fugă plasat extrem de jos, la nivelul gambei sau chiar aproape de călcâiul Sfântului Sebastian. Este un tablou înalt și destul de îngust. Prin urmare, avem un punct de fugă foarte jos, un cadraj foarte strâns, extrem de apropiat de figură, iar clădirile din depărtare sunt mai mici decât sfântul protector al orașului: acesta este, de altfel, rolul Sfântului Sebastian – de a fi scut în fața săgeților ciumei. Sfântul capătă dimensiuni monumentale în comparație cu orașul care, ca urmare a punctului de fugă coborât, pare mai mic. Tabloul foarte strâns încadrat, jocul cu punctul de fugă și cadrajul produc un efect cinematografic – dacă putem spune așa –, ca un efect de *gros-plan* reușit cu un teleobiectiv performant. Există totodată un alt efect clar și incontestabil: punctul acesta de fugă, proiecție teoretică a ochiului privitorului, arată poziția ochiului nostru, așa că noi suntem minusculi în comparație cu Sfântul Sebastian, asemenea evlavioșilor minusculi care, în alte tablouri ale epocii, sunt reprezentați stând în genunchi la picioarele imensului sfânt protector. Perspectiva dovedește așadar o admirabilă punere în scenă a retoricii și a tehnicii din partea lui Antonello da Messina și invită totodată la evlavie, făcând din privitor unul dintre credincioșii sfântului protector.

În continuare, dăm peste alte efecte extraordinare reușite de pictorii cărora le place să se joace cu perspectiva. În secolul al XVI-lea, unul dintre marii maeștri în domeniu este Tintoretto. Perspectivile alese de Tintoretto sunt de-a dreptul extraordinare; indiferent că sunt centrate sau necentrate, pe verticală sau altfel, produc întotdeauna un efect dramatic și retoric incredibil. De fapt, cred că perspectiva este strâns legată de o concepție retorică asupra picturii, și anume că pictura trebuie să convingă, să învețe și să emoționeze – acestea sunt cele trei funcții ale retoricii după Cicero, iar perspectiva este un instrument cu ajutorul căruia pictorul reușește să-l emoționeze și să-l convingă pe privitor.

Lipsa constrângerilor mi se pare esențială. Dacă vrem să înțelegem mai bine dinamica internă a secolului al XV-lea, când este inventată perspectiva, trebuie să ținem seama atât de inventarea regulilor, firește, cât și de inventarea jocului cu aceste reguli. Demodarea destul de rapidă a perspectivei geometrice regulate, în doar cincizeci de ani, dovedește că perspectiva nu constituia o constrângere sau o unitate coercitivă cu un singur sens. La sfârșitul secolului al XV-lea, în Florența, orașul perspectivei prin excelență, pictorii cei mai importanți, care schimbă lucrurile în istoria picturii, nu mai sunt la fel de interesați de perspectivă. De fapt, în Florența, încă din 1490, perspectiva geometrică aplicată era considerată învechită, o chestiune de mult depășită. Și asta din mai multe motive, unul dintre ele fiind legat de conținutul perspectivei.

La începuturile ei, adică în anii 1430 – 1450, perspectiva are o dimensiune politică, adică este un instrument de reprezentare, dar cu rezonanțe politice. E destul de hazardat să susținem existența unor aspecte politice în pictură, și mai ales în perspectivă, dar trebuie să ne gândim la ce înseamnă construcția perspectivei la începuturile ei. Înseamnă construirea unui spațiu urban (dat fiind că perspectiva este arhitectură), construirea unui pavaj, a unei piețe publice, în așa fel încât *historia*, povestea, să se poată desfășura în voie, să pară că se întâmplă ceva, dar să nu dea impresia de tumult – *non tumultuare videatur*, cum spunea Alberti. Mi s-a părut întotdeauna că acest cuvânt are ceva aparte, pentru că Alberti știa foarte bine ce scrie, era florentin, știa mai bine decât mine ce vrea să spună; *tumultuare*, „tumult“, are un sens foarte precis în Florența anului 1435. Se referă, fără îndoială, la una dintre marile revolte populare de la sfârșitul secolului al XIV-lea, Răscoala ciompilor, *Tumulto dei Ciompi**. Prin urmare, când

* Este vorba despre revolta muncitorilor din industria textilă, care a avut loc în Republica Florentină în 1378. Deși lucrau în cel mai prosper sector economic din Florența Renașterii, muncitorii nu beneficiau de condiții

spune că în scena cu personaje trebuie să pară că se întâmplă ceva, dar că nu trebuie să fie *tumultuare*, Alberti are o abordare politică asupra perspectivei. Potrivit concepției sale, istoria „acționează” în spațiul public, este o istorie civilă și civică. Putem spune că, la vremea aceea, în 1435, textul lui Alberti, *De pictura*, era una dintre marile scrieri ale primului umanism civic al Renașterii, din care făceau parte la început de secol cei mai importanți cancelari ai orașului Florența, în frunte cu Coluccio Salutati. Odată cu apariția perspectivei, se poate vedea că orașul, cetatea, este locul istoriei umane și civile. Sunt deci absolut convins de această primă concepție politică asupra perspectivei.

Ulterior, după cum bine știți, Republica Florentină devine foarte repede o ficțiune, pentru că familia Medici, mai ales Cosimo cel Bătrân, fără să se abată de la forma republicii, preia treptat toate frâiele puterii. Lorenzo de' Medici merge și mai departe, transformând practic republica în principat; Republica Florentină își va recăpăta statutul abia după ce familia Medici va fi alungată, iar Savonarola va fi ars pe rug. Va urma o perioadă republicană, dar în rest, din 1460 – 1465, Florența este efectiv un principat deghizat. Coincidența face ca în anii 1480, odată cu instalarea principatului condus de Lorenzo de' Medici, perspectiva să nu mai fie un element de modernitate. Dacă luăm la rând pictorii din secolul al XV-lea – și mă gândesc, de pildă, la Fra Bartolomeo sau la Leonardo da Vinci, care, să nu uităm, este și el florentin –, observăm că definirea geometrică a spațiului, ideea de istorie care dă impresia că acționează – datorită ordinii geometrice impuse în reprezentare – nu prea mai este de actualitate. Fra Bartolomeo

egale: unii erau organizați în gilde, alții (*popolo minuto*) lucrau pe cont propriu, iar jos de tot pe scara socială erau „ciompii”. Prefacerile politice și economice sporesc nemulțumirile muncitorilor, care își cer drepturile. În urma răscoalei, clasa politică defavorizată preia puterea și, astfel, pentru prima dată, un guvern european reprezintă oficial toate clasele sociale.

folosește perspectiva, dar aceasta nu mai este cu adevărat geometrică, în sensul că liniile nu mai sunt desenate. În schimb, figurile istoriei trec evident înaintea locului, a spațiului reprezentat. Să ne aducem aminte de ce spunea Alberti: locul și după aceea figurile care să pară că acționează. Ca să n-o mai lungesc, la sfârșitul secolului al XV-lea, figurile și-au apropiat locul istoriei, la fel cum principele și-a apropiat regulile republicii.

Toate aceste lucruri par un pic trase de păr, însă cercetătoarea americană Nancy Struever a scris o carte interesantă despre concepția asupra istoriei și a retoricii în secolul al XV-lea florentin, în care a făcut cunoscute niște texte absolut splendide, din care aflăm că, de la începutul secolului până în anii 1440 – 1450, spațiul public era locul libertății prin excelență. Acolo se juca acea *libertas* civică, umană și istorică. Autoarea mai arată că, începând cu anii 1470 – 1480, *libertas* nu se mai află în spațiul public, ci în *studiolo*, adică în locul în care se retrag principele, marele dregător sau umanistul, departe de agitația, de problemele și de amăgirile lumii. Piața a devenit astfel un loc al amăgirii, iar *studiolo*, locul adevărului și al libertății. Această transformare, foarte bine explicată de Nancy Struever, mi se pare mult mai importantă pentru înțelegerea perspectivei decât noțiunea de infinit. La început, perspectiva este un instrument prin care se construiește locul civic al istoriei și al libertății, care poate fi figurat prin Florența versus Milano, versus familia Visconti din Milano, dar, odată ce vremurile se schimbă și principii pun mâna pe republici, piața devine locul trădării și al minciunii, *studiolo* devenind unicul spațiu al libertății. Prin urmare, perspectiva nu mai poate fi locul în care se construiește *historia*. Încă din secolul al XV-lea, chiar din primii cincizeci de ani în care este folosită perspectiva bazată pe reguli, nu doar că pictorii se joacă cu regulile, ci sistemul în sine al perspectivei capătă funcții diferite: e folosit sau respins, e pus în practică într-un fel sau altul. Evident, perspectiva nu dispare din cauza asta. Va rămâne la temelia reprezentării timp de încă cinci secole. Însă nu va mai avea

mereu același sens, se va schimba și, mai ales, va avea mai multe „moduri de întrebuințare”, prin care va obține alte și alte semnificații.

Un alt moment care m-a frapat a fost atunci când Rafael Sanzio pune la Roma bazele clasicismului și ale așa-numitei *la bella maniera* romană, pictând, printre altele, Școala din Atena (ilustrația 19), o capodoperă a genului și o perfecțiune în materie de perspectivă. Așa cum bine a spus Frederick Hartt, Școala din Atena și clasicismul roman al lui Rafael arată încrederea în acordul dintre cultură și putere, precum și încrederea în echilibrul dintre forma frumoasă și transparența formei. De fapt, în câțiva ani, Rafael va răsturna el însuși acest sistem. Școala din Atena datează de prin 1512 – 1513, dar cinci ani mai târziu, când lucrează la Camera lui Eliodor și la Camera Incendiului din Borgo*, perspectiva e pusă în scenă într-un mod contradictoriu. Elementul principal este minuscul și se află în plan îndepărtat, în timp ce elementul secundar este enorm și se află în prim-plan – ca în Incendiul din Borgo –, iar regularitatea geometrică pare înlocuită de o luminozitate stranie – ca în Eliodor alungat din templu. Se vede clar că perspectiva și-a trăit repede traiul, nemaifiind de actualitate. Până și Rafael, acest geniu al echilibrului și al transparenței, renunță la ea, pentru simplul motiv că realitatea istorică îl împiedică să mai creadă în echilibrul dintre cultură și putere. Pe fondul conflictelor istorice, paradoxul își face loc în interiorul perspectivei. Este interesant de văzut cum, în aproximativ cincisprezece ani, își vor face apariția nu numai anticlasicismul, ci și ceea ce mai târziu se va numi manierism, adică

* *Le Stanze di Raffaello* („Camerele lui Rafael”) – sub această denumire sunt cunoscute frescele pe care Rafael le-a pictat împreună cu discipolii săi în apartamentele papale de la Vatican, la dorința Papei Iulius al II-lea. Este vorba despre patru camere: „Camera Semnăturii” (1508 – 1511), „Camera lui Eliodor” (1511 – 1514), „Camera Incendiului din Borgo” (1514 – 1517) și „Camera lui Constantin” (1517 – 1525, terminată de discipolii lui Rafael, după moartea acestuia).

un joc paradoxal cu echilibrele clasicismului – dovadă că încrederea în aceste echilibre s-a pierdut și că, din punct de vedere politic și cultural, situația este catastrofală. Într-adevăr, schisma este pe cale să se producă. În 1527, Carol Quintul provoacă un masacru la Roma. Este o lovitură puternică pe toate planurile, iar istoria va contesta echilibrul și caracterul comensurabil al lumii sau cel puțin încrederea pe care perspectiva o arăta în capacitatea minții de organizare și de înțelegere cu ajutorul matematicii. Perspectiva nu-și mai poate îndeplini rolul de instrument de construcție. Este folosită în continuare în procesul de construcție, dar fie are parte de o punere în practică artificială, dacă ne gândim la marii perspectivisti flamanzi de la sfârșitul secolului al XVI-lea, care sunt manieristi de vază, fie este pur și simplu negată, dată la o parte, cum se întâmplă în *Coborârea de pe Cruce* al lui Rosso Fiorentino, în care Sfântul Ioan, imens, e reprezentat alături de soldații minusculi aflați în plan îndepărtat, astfel că nu ne putem da seama de distanța dintre ei – este un soi de apropiere-depărtare absolut nemediată.

Putem spune așadar că în secolul al XVI-lea perspectiva le-a văzut și le-a trăit pe toate! În secolul al XVII-lea, însă, își va recăpăta statutul, redevenind unul dintre marile instrumente ale picturii. Și mă refer îndeosebi la celebra tehnică barocă *trompe-l'œil* de la sfârșitul sau chiar de la mijlocul secolului al XVII-lea. Ce s-a întâmplat între această criză a perspectivei din secolul al XVI-lea și revenirea ei glorioasă din secolul al XVII-lea? – și mă refer aici la biserica Sfântul Ignățiu din Roma, pictată de fratele iezuit Andrea Pozzo, mare matematician și un maestru al picturii în *trompe-l'œil*. S-au întâmplat multe în această perioadă, dar, dacă ne referim strict la perspectivă și la conținutul său posibil, trebuie amintit un aspect important: a fost acceptat faptul că lumea este infinită. Lumea a devenit infinită. Giordano Bruno o anunțase deja și de la asta i se va trage moartea, va fi ars în piața publică. Dar, începând cu anii 1640 – 1650, ideea lumii infinite nu mai este

considerată o blasfemie. În acest moment, perspectiva se întoarce în forță, pentru că datorită ei se poate face o trecere lină, fără ruptură, de la ființa umană finită la Dumnezeu cel infinit. Dacă în secolul al XV-lea perspectiva era folosită pentru a arăta caracterul incomensurabil al lui Dumnezeu în raport cu ființa umană în momentul Bunei Vestiri, în secolul al XVII-lea, dimpotrivă, lumea lui Dumnezeu se află deasupra ființei umane, dar cumva în continuarea acesteia, fără a fi separată de lumea omului finit. Așa este, de exemplu, reprezentarea din biserica Sfântul Ignățiu de Loyola din Roma, unde există un punct foarte precis în care ne putem poziționa și, dacă ridicăm privirea, vedem lumea lui Dumnezeu deasupra, dar în continuarea noastră, fără nicio întrerupere. Ființa umană este finită, dar, din moment ce conceptul de infinit este acceptat și are loc trecerea de la concepția lumii închise la cea a universului infinit – după cum spunea Alexandre Koyré –, perspectiva devine instrumentul prin care este scos în evidență caracterul infinit al universului divin.

Un alt moment interesant în istoria perspectivei și a semnificațiilor ei posibile este cel în care perspectiva e respinsă, adică atunci când nu mai este o formă de reprezentare în pictură. Mă refer la simbolisti. Impresioniștii încă se scaldă în apele perspectivei, însă, odată cu simbolismul, cubismul și mai ales cu pictura abstractă, perspectiva nu mai este un instrument de reprezentare și capătă astfel un sens foarte interesant. Ce rol va juca perspectiva și care sunt semnificațiile tablourilor pictate încă în perspectivă între 1890 și 1910? Cred că istoria perspectivei ar trebui făcută în felul acesta. În definitiv, este o structură de reprezentare inventată la un moment dat, pe fondul unor procese istorice foarte specifice, care devin în felul acesta modul de reprezentare a lumii, dar ajunge să fie atât de divizată, încât își pierde semnificația. Sensul ei depinde de felul în care este folosită în funcție de contextul istoric, politic, cultural, filozofic... Prin urmare, e vorba de o istorie îndelungată, care n-a fost explorată și cred că e nevoie

de mult mai multe persoane angajate într-un asemenea demers. Avem informații destul de clare în acest sens despre secolele al XV-lea și al XVI-lea, dar pentru secolele al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea e nevoie de o întreagă echipă care să se angajeze într-un asemenea proiect istoric. Cu siguranță, ne trebuie o istorie colectivă.

10

Perspectivile lui Leonardo da Vinci

Printre cei mai importanți artiști din istoria perspectivei, mai ales din perioada în care forma geometrică nu mai este la modă (sfârșitul secolului al XV-lea), se află, nu-i de mirare, Leonardo da Vinci. Pictor activ la Florența între 1469 și 1482, se instalează la Milano din 1482 până în 1499, apoi își împarte activitatea între Florența, Milano și Roma, pentru ca, în final, la chemarea regelui Francisc I, să ajungă în Franța în 1515 – 1516 și să moară în Touraine.

De notat că prima operă cunoscută a lui Leonardo da Vinci, elev strălucit al atelierelor florentine, este un desen, o priveliște a văii adânci a râului Arno. Este primul peisaj din pictura occidentală, în sensul în care priveliștea este schițată după natură (*ilustrația 21*). Desenul e făcut pe o foaie – semnată și datată 1475, cred – în care punctul de vedere se află la înălțime. Vedem un râu care curge printre stânci și, pe la jumătatea distanței, pe un pînten stîncos, se vede un soi de oraș fortificat, așa cum sunt multe în Italia. S-a încercat identificarea locului văzut de pe malul înalt al râului Arno; eu unul, care am locuit cinci ani în Casentino, valea superioară, n-am văzut nimic care să semene cu imaginea din desen. Vederea a fost realizată de Leonardo da Vinci în atelierul său, fiind mai degrabă o idee de peisaj decât un peisaj real, așa cum, de altfel, va face mai târziu. Mi se pare interesant că, din punctul înalt de unde se vede orașul sau burgul fortificat, la jumătatea

distanței, și câmpia, în depărtare, există două grile de perspectivă. Două grile care nu sunt realizate matematic, fiind prezent doar caroiul perspectivei. Se poate vedea că Leonardo da Vinci, încă de la început, când era un elev foarte bun în atelierul lui Verrocchio, propune în mod clar o răsturnare a punctului de vedere în această operă intimă, personală, care nu va părăsi niciodată atelierul său. Perspectiva trece în planul îndepărtat, iar în prim-plan se află stâncă și apa – prin urmare, pe el îl interesează mișcarea naturii.

Bineînțeles, Leonardo da Vinci trebuie mai apoi să se conformeze cererilor și să răspundă comenzilor, iar una dintre primele sale opere este *Buna Vestire* (ilustrația 23), un tablou extrem de frumos, pictat pe orizontală, care se găsește astăzi la Galeria Uffizi din Florența și care datează, se pare, din 1475 – 1476, adică a fost pictat aproape în același timp cu desenul despre care am vorbit mai devreme. În această splendidă *Bună Vestire*, Fecioara Maria se află în dreapta, afară, în colțul unei clădiri de unde pornește un mic parapet; arhanghelul Gabriel se află în stânga, iar în plan îndepărtat este un peisaj care în spate de tot are un munte (Fecioara) și un port (Fecioara). Trasând schema și planul perspectivei aparent simple a acestei *Bune Vestiri*, Carlo Pedretti a observat că nu este corectă, în sensul că parapetul, care separă locul întâlnirii de peisaj, intră în zid. E de-a dreptul incredibil: tabloul chiar dă impresia de realitate, de construcție exactă.

O altă operă importantă a lui Leonardo da Vinci este celebra *Adorație a Magilor*, lăsată neterminată din cauza plecării sale de la Florența la Milano (ilustrația 22). Există două desene pregătitoare, interesante din punctul de vedere al perspectivei. În prima schiță completă – cu Fecioara Maria și Pruncul, cu magii, staulul sau adăpostul Fecioarei și o construcție în ruină –, perspectiva este incredibil de stângace pentru cineva cu geniul și priceperea lui Leonardo da Vinci. De-a dreptul surprinzător! Desenul este foarte reușit dacă luăm în considerare figurile din prim-plan, însă planul îndepărtat pus

în perspectivă lipsește cu desăvârșire și e de o mediocritate înfiorătoare pentru un artist ca Leonardo da Vinci, care dăduse deja dovadă de mult mai multă pricepere. A doua schiță este un desen foarte cunoscut, care se află astăzi în Galeria Uffizi din Florența și care reprezintă doar perspectiva, fără figuri. Avem de-a face aici cu un tur de forță al perspectivei absolut extraordinar: perspectiva pare că atinge perfecțiunea, chiar dacă, privită în detaliu, e înșelătoare. Există o întreagă schemă: liniile de fugă, pavajele, stâlpii bine așezați ai construcției, scările puse perfect în perspectivă... Se vede așadar „progresul” lui Leonardo da Vinci de la un desen la celălalt. Să trecem acum la tabloul neterminat: observăm că pe Leonardo da Vinci nu-l interesează deloc perspectiva. În prim-plan, se află grupate figurile extraordinare într-o stare de agitație extremă, dând impresia de tumult îngrozitor – din acest punct de vedere, este un tablou anti-albertian, de vreme ce istoria, povestea, are loc pe fondul agitației, al tumultului. Ce-i drept însă, în episodul Epifaniei, Dumnezeu întrupat se arată întregii lumi – acesta este și sensul Epifaniei și al venirii Magilor –, iar aceasta este o veste minunată, tumultul fiind pe măsură. Apoi, în plan îndepărtat, adică în partea de sus a tabloului, observăm o perspectivă cu niște ruine foarte interesante din punct de vedere iconografic. Este o perspectivă reușită, asupra căreia Leonardo da Vinci nu insistă prea mult. Ceea ce îl interesează în partea de sus, în dreapta, este o luptă între călăreți care, la prima vedere, nu are nimic de-a face cu tema picturii. Dar echilibrează tumultul din prim-plan, care ocupă întreaga lățime a tabloului, cu perspectiva schițată și foarte reușită din stânga-sus și bătălia călare din partea dreaptă-sus. Prin urmare, aici perspectiva face un pas în spate și trece în plan secund.

Ulterior, Leonardo da Vinci pleacă la Milano, unde realizează mai multe lucruri, printre care *Cina cea de Taină* (ilustrația 24), în perioada 1495 – 1498, în biserica Santa Maria delle Grazie. *Cina cea de Taină*, operă de o invenție și de o inovație demne de admirat, a fost analizată pe larg. Cum tabloul

se află în refectoriul bisericii Santa Maria delle Grazie, perspectiva perfectă a arhitecturii din tablou vine în continuarea sălii de mese din realitate. Este încăperea de la etaj – adică se află sus, pe peretele din sala de mese, într-o perfectă continuitate –, cu un tavan casetat, realizat din lemn și pictat la perfecție, cu un fel de tapiserii în părțile laterale, care dau impresia de adâncime, iar în planul îndepărtat, se pot vedea două ferestre și o ușă care contribuie mai ales la încadrarea lui Isus. Perspectiva este așadar utilizată foarte bine aici pentru a crea spațiul fictiv pentru *storia*, în continuitate cu spațiul real al privitorului. Doar că masa apostolilor, care ocupă întregul prim-plan, e mult prea mare în comparație cu spațiul perspectivei gândite de Leonardo da Vinci. Iar aici a mizat pe cadraj, unul dintre cele trei elemente ale perspectivei, alături de punctul de fugă și de punctul de distanță. Este un cadraj destul de strâns focalizat pe figuri, astfel încât tavanul, așa cum e pictat, se oprește cu mult înainte de a ajunge deasupra figurilor, adică e decupat de partea de sus a imaginii în adâncimea încăperii; cadrajul este la fel de strâns și pe verticală. Apostolii și masa lor sunt astfel de-a dreptul în fața perspectivei, nu se află în interiorul ei, ci într-un spațiu intermediar – între două lumi, îmi vine să zic –, între spațiul real, unde se află privitorul sau călugărițele de la mănăstirea Santa Maria delle Grazie, și spațiul reprezentat în plan îndepărtat de perspectivă. Apostolii parcă se ivesc deodată între aceste două spații și produc un splendid efect retoric și de prezență, dată fiind impresia de apariție bruscă.

Mai există un aspect interesant în acest tablou în care Leonardo da Vinci folosește genial grila geometrică a perspectivei. Dacă vă aduceți aminte, *Cina cea de Taină* îl înfățișează pe Isus Cristos în mijloc, înconjurat de patru grupuri de câte trei apostoli. Toți cei doisprezece, printre care și Iuda, sunt de aceeași parte a mesei, câte șase de-a dreapta și de-a stânga lui Isus. Simetria este perfectă – unul în mijloc, plus șase în fiecare parte –, dar variată, în sensul că cele patru grupuri de câte

trei apostoli exprimă atitudini extrem de diferite. M-a mirat felul în care Leonardo da Vinci a pus în scenă cele patru grupuri de câte trei apostoli în raport cu articulațiile geometrice ale perspectivei date de tavan, tapiseriile laterale, colțul încăperii din plan îndepărtat, cele două ferestre și ușă. Dacă ne uităm atent, avem impresia de simetrie pentru că arhitectura este simetrică. Dar niciunul dintre grupurile de apostoli nu corespunde felului în care sunt așezate celelalte. Cu alte cuvinte, dacă un grup se află în fața unei ferestre și a unei porțiuni din perete în stânga, atunci va fi și în fața unei porțiuni din perete și a ferestrei în dreapta; dacă o tapiserie și un spațiu gol dintre două tapiserii corespund unui grup de apostoli aflați în stânga, va fi invers în partea dreaptă. Nu e vorba despre o inversare mecanică, ci de un joc constant, ca și cum construcția geometrică ar oferi un soi de grilă de portativ muzical, în care figurile sunt note care cântă. În *Cina cea de Taină*, Leonardo da Vinci este interesat tocmai de acest cadru geometric creat de perspectiva „regulată” ca instrument respins de figurile care se deplasează continuu în interiorul grilei. Aceasta este mișcarea lumii. Imediat ce mi-am dat seama de asta, fresca a prins parcă și mai multă viață, mai ales că am văzut o mișcare ce pornește de la Isus, de la poziția mâinilor sale (Ernst Gombrich remarcase acest lucru înaintea mea), se îndreaptă apoi spre fiecare capăt al mesei, antrenându-i și pe apostoli, după care ajunge la ultimul apostol și se întoarce iar în mijloc. În asta constă magia acestui tablou – grila geometrică și perspectiva sunt prezente, dar tocmai pentru a scoate în evidență că totul se sustrage de la regulile impuse de grilă. Aceasta este ideea centrală din activitatea artistică a lui Leonardo da Vinci, dovadă că nu va mai realiza niciodată o perspectivă geometrică. *Cina cea de Taină* e ultima operă a lui Leonardo da Vinci în care este utilizată perspectiva.

Urmează portretele, *Bătălia de la Anghiari* (sau ce ne-a rămas din această frescă), *Leda și lebăda* și *Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul cu mielul* – aici perspectiva geometrică

a dispărut, vedem doar un grup de figuri care reușesc singure să stabilească un echilibru pictural. *Sfânta Ana, Fecioara și Pruncul cu mielul* este de-a dreptul admirabilă, pentru că grupul nu se sprijină pe mai nimic: trei picioare – cele două picioare ale Fecioarei Maria și un picior al Sfintei Ana – mențin întregul grup de figuri într-un echilibru destul de instabil, mișcător, într-un peisaj preistoric.

După *Cina cea de Taină*, Leonardo da Vinci renunță de bunăvoie la perspectiva geometrică. Dar, recunosc, am trecut prea repede în revistă evoluția perspectivei în opera lui Leonardo da Vinci. De fapt, se observă încă de la început că perspectiva nu este centrul său de interes. Chiar și în primul desen pusese grila de perspectivă în planul îndepărtat al peisajului. Îl interesa ceea ce se află în prim-plan, stânca și apa, adică ceea ce e fix, nemișcat, și ceea ce e mobil, mișcător; îl interesa întâlnirea dintre cele două stări, precum și faptul că, în sine, fixul, stânca, așa cum arată azi, este rezultatul unei mișcări nesfârșite și neprevăzute a lumii. Pe Leonardo da Vinci îl interesează așadar mișcarea, iar grila de perspectivă poate surprinde mișcarea tot așa cum cineva poate căra apă cu ciurul.

Mișcarea se află de altfel în centrul preocupărilor pictorilor din toată Renașterea; îl interesase și pe Alberti, care i-a consacrat numeroase pagini. În secolul al XVI-lea, se spune că mișcarea înseamnă grație și că pictorii trebuie să știe s-o reprezinte, întrucât este elementul esențial al picturii. Însă, la Leonardo da Vinci, mișcarea nu este doar elementul esențial al picturii, ea este și elementul esențial al lumii. Lumea este mișcare, lumea nu este decât mișcare, iar formele fixe sunt doar convenții. Și când spun forme fixe mă refer, de exemplu, la anatomie: în desenele sale, părțile anatomice sunt fixe, sunt adevărate, dar nu sunt vizibile, după cum ne spune chiar el. Nu vedem în natură ceea ce arată Leonardo da Vinci în desenele sale, și nu doar pentru că el sintetizează ceea ce a văzut, ci și pentru că în natură nu vedem liniile de contur. Nu le vedem, toți pictorii ne spun acest lucru – Goya, Delacroix –, iar Leonardo da Vinci

a fost primul care a spus-o. Alberti spusese și el înainte că nu trebuie să vedem liniile de contur în pictură, însă Leonardo da Vinci merge și mai departe și susține că acestea nu se văd în natură, chiar dacă există, sunt adevărate. Prin urmare, de ce să construiești o lume pornind de la geometrii și de la linii, când lumea este fluidă și în continuă schimbare? În ceea ce-l privește pe Leonardo da Vinci, perspectiva este efectiv un instrument și nicidecum o regulă constrângătoare, mai ales că artiștii jonglează cu ea, speculează posibilitățile și chiar renunță la ea, realizând totuși tablouri „în perspectivă”.

Leonardo da Vinci a folosit și alte tipuri de perspectivă în afară de cea geometrică: perspectiva aeriană, perspectiva culorilor, a umbrelor, a pierderilor, adică a pierderii percepției. Există în acest sens câteva desene splendide care arată că nu mai vedem atât de bine un obiect dacă se îndepărtează – este vorba de o perspectivă a pierderii din vedere în funcție de distanță. Sunt patru tipuri de perspectivă la Leonardo da Vinci și fiecare dintre ele este o construcție în cadrul căreia perspectiva liniilor joacă un anumit rol. Și asta pentru că, la rândul ei, perspectiva liniilor nu este decât o perspectivă printre toate celelalte care contribuie la reprezentarea lumii. Și nu avem de-a face cu o lume plină de forme fixe, urmărite atent de un observator imobil, cu un singur ochi, ci cu o lume plină de forme în mișcare, observată de mai mulți privitori – ca în *Cina cea de Taină* –, care au o privire mobilă, fiindcă oamenii au doi ochi aflați în continuă mișcare. Leonardo da Vinci arată cum putem depăși sistemul perspectivei chiar din interiorul său, fără a mai apela la geometrie, ci la altceva. Iar acest altceva înseamnă în primul rând atmosfera și umbrele. Pe el îl interesează jocul umbrelor, care nu pot fi redată în perspectivă, pentru simplul fapt că marginile lor sunt nedefinite, așa cum spune el. Cel care face o geometrie a umbrelor este Albrecht Dürer, dar nici el nu va reuși cu adevărat. Leonardo da Vinci încearcă această metodă, dar până la urmă renunță – nu există o geometrie a umbrelor.

11

Teza furată

Ca să spun drept, Italia este a doua mea țară. Prima e Franța, pe care o ador, dar a doua țară în care mi-ar plăcea să locuiesc și în care am și locuit o bună bucată de vreme este Italia. De ce? Îmi plac la fel de mult și Olanda, Anglia sau Germania, numai că, în prima mea călătorie în Italia – în 1958, când aveam probabil treisprezece ani și jumătate –, a fost pur și simplu dragoste la prima vedere. Am fost cu părinții la Roma, într-un sejur de zece zile. Ideea e că îmi plăcea latina – îmi place și astăzi – și, văzând dintr-odată toate acele locuri istorice, rostra din Forul Roman, acolo unde Marc Antoniu a ținut un discurs după asasinarea lui Cezar, curia în care a fost asasinat Cezar, parcă se luminau textele latinești pe care încercasem cu greu să le înțeleg. Eram în locul despre care se vorbea în acele texte. Eram acolo și vedeam ruinele romane și mozaicurile din Ostia Antică, de care îmi amintesc foarte bine și acum.

Celălalt șoc a fost legat de picturile pe care le-am văzut atunci, cele renaștentiste, Rafael mai ales. La cei aproape paisprezece ani ai mei, eram îndrăgostit de picturile lui Rafael. Erau pur și simplu superbe! Și, din explicațiile și comentariile pe care le făceau părinții mei în legătură cu frescele, mi se părea că totul este foarte inteligent realizat. Atunci mi-am dat seama că o imagine poate gândi. Căzusem în admirație și-mi spuneam: „Nu doar că spune o poveste, ci o și gândește!“ Cred

că acela a fost momentul decisiv pentru mine. Așa se face că exact opt ani mai târziu urmam un masterat în istoria artei și, firește, îmi alesesem ca temă Italia. Nu voiam să fac latină toată viața, dar voiam neapărat să mă întorc în Italia, așa că cea mai bună soluție era să studiez istoria artei italiene. Atunci am călătorit pentru prima dată singur în Italia, unde am stat o lună. Din pură întâmplare, am ajuns în Florența la începutul lui decembrie, la doar câteva săptămâni după marile inundații din 1966, când Florența a fost complet devastată de creșterea masivă a debitului râului Arno, un eveniment istoric, de proporții catastrofale. Spre marea mea rușine, trebuie să recunosc că nu am realizat atunci importanța catastrofei. Mi s-a părut ciudat, și-mi aduc foarte bine aminte de asta, pentru că, după inundație, am făcut o filmare cu o cameră de 8 mm, dar nu din postura unui istoric de artă înmărmurit, era mai degrabă un film al cuiva care a avut norocul să ajungă acolo în acel moment. Pun asta pe seama ignoranței mele de-atunci. Nu mai făcusem în viața mea istoria artei, aveam o pregătire literară – latină, franceză, greacă... Așa că Florența era o descoperire pentru mine și mi se părea de-a dreptul fotogenic – cinematografic vorbind – acest oraș cu urmele de păcură înalte de doi metri; era absolut magnific. Azi îmi amintesc cu mirare și totodată cu o oarecare rușine că am trecut prin Florența în acele împrejurări și că n-am avut o reacție demnă de un istoric de artă – la urma urmelor, nici nu eram pe vremea aceea istoric de artă, abia începeam să devin. De fapt, în materie de istoria artei, trebuie să spun că am fost autodidact, n-am avut parte de o pregătire specială. Aveam o pregătire literară, istorică, după cum am mai spus. Studiasem filozofia, latina, greaca, istoria, franceza, un profil general, care nu includea și istoria artei. De altfel, absența istoriei artei din programa școlară de liceu din Franța este și astăzi de-a dreptul scandalosă. Ar trebui să fie disciplină obligatorie.

Prin urmare, eram autodidact, nu știam mare lucru și mă aflam acolo ca să fac cercetări despre Masolino da Panicale,

subiectul disertației mele. Astăzi, trebuie să fii specialist ca să știi cine a fost acest pictor. Era partenerul artistic mai în vârstă al lui Masaccio și, în comparație cu el, părea și pare și azi mai slab, mai șters. Dintre cei doi, Masaccio era veriga puternică, firește, dar pe mine mă interesa Masolino, la care ajunsesem datorită unui autor, istoric și critic de artă – practic, singurul pe care-l citisem –, și nu era André Chastel, ci Pierre Francastel. El m-a inspirat prima dată, cu lucrarea sa *Pictură și societate*, apărută în 1965, care și astăzi mi se pare absolut splendidă. O citisem la un an după publicare și reprezenta practic actualitatea în materie de studii de istoria artei. Așa că am ajuns să fac o pasiune pentru Masolino, care mi-a purtat pașii până la Florența, ca să văd Cappella Brancacci din biserica Santa Maria del Carmine.

De ce l-am ales pe el, deși nu era la fel de important ca marele Masaccio? E o întrebare care încă mă preocupă și asupra căreia voi reveni într-un fel sau altul. Calea regală a istoriei artei, presărată cu mari maeștri, cu genii, este pasionantă, însă, pe lângă marii artiști, sunt și cei mai puțin mari; unii dau tonul istoriei, alții o repetă, iar alții o iau pe scurtătură – lucrurile sunt extrem de diverse. Ideea e că atunci eram cuprins de un sentiment de nedreptate: mi se părea nedreaptă afirmația lui Roberto Longhi (un istoric italian pe care îl admir foarte mult și astăzi, dar căruia nu-i suport modul de abordare a operelor și mai ales aroganța), care susținea că Masolino nu pricepea nimic din Masaccio. Și mi se părea că Francastel era mult mai moderat și mai drept pe tema aceasta. A scris că Masaccio e un geniu, că vine și critică lucrurile existente, atacă, schimbă, lucrează cu echipa Brunelleschi – Donatello, adică marii artiști ai vremii, dar că, pentru ca o societate să-și poată recunoaște pictorii cu adevărat revoluționari, are nevoie, și avea mai ales în acea epocă, de intermediari. Iar Masolino era un astfel de intermediar. Era chemat pe șantier și după aceea el îl chema pe Masaccio. Așa se întâmpla atunci și la Florența, și la Roma. Cred că, din momentul

În care am citit toate astea, am fost atras de lucrurile care se abăteau oarecum de la calea regală a istoriei artei.

Mi-am consacrat așadar această primă călătorie descoperirii lui Masolino, ducându-mă să văd mai ales minunatul baptisteriu din Castiglione Olona, în apropiere de Milano. Când ai douăzeci de ani și ajungi în Italia prin nord, ca apoi să descoperi baptisteriul din Castiglione Olona, n-ai cum să-ți revii din șoc și să nu te molipsești pe loc de virusul italian! Așa că mi-am făcut disertația de masterat despre Masolino, iar pasiunea mea pentru Italia m-a condus, în mod straniu, la Sfântul Bernardin din Siena.

M-am întrebat de ce am ales acest drum, această temă, și-am aflat ulterior că Sfântul Bernardin a fost numit de Papa Ioan al XXIII-lea sfântul protector al publicității! Oare de ce m-a interesat acest sfânt predicator franciscan știrb? (Spre sfârșitul vieții, când încă ținea predici în fața a trei mii de oameni la Siena, Sfântul Bernardin n-avea decât un dinte, pe care, când a murit, i l-au smuls, o relicvă splendidă care a rămas la ducele de Milano.) De fapt, totul a pornit de la chestiunea prezenței scrisului în pictură. Michel Butor vorbește despre asta în celebra sa carte *Les Mots dans la peinture**. Numai că atunci eu îmi puneam o întrebare pe care n-am găsit-o în eseul lui Michel Butor: ce rost are să scrii cuvinte în picturi pentru privitorii analfabeți? Publicul tablourilor religioase și al frescelor era în mare parte analfabet, nu semianalfabet, ci pur și simplu nu cunoștea literele, nu știa să citească. Și mi-a venit imediat ideea că nu conta ce spuneau cuvintele scrise, din moment ce lumea nu le putea citi, însă era importantă imaginea cuvântului. Și atunci de ce Sfântul Bernardin din Siena? A fost vorba, desigur, despre Siena: pentru mine, Siena și Roma sunt cele mai frumoase orașe din Italia, iar când am fost acolo, în 1966, m-am îndrăgostit de Siena, nu de Florența. În timpul acestei călătorii, am observat la Siena o

* Cuvintele în pictură.

mulțime de retabluri, polipticuri sau chiar tablouri de rugăciune, în care sfinții țineau dinaintea lor o carte deschisă, iar în carte erau doar niște bare verticale. De departe, puteai crede că e ceva scris, dar dacă te apropiai, așa cum ne apropiem azi să privim o pictură la muzeu, vedeai că sunt niște linii – așa cum învață copiii la școală să facă linii și bastonașe. M-am întrebat atunci dacă nu cumva și pictorii erau analfabeți; oricum, în condițiile în care publicul nu știa să scrie și să citească, imaginea cuvântului conta, nu mesajul exprimat de acesta. La urma urmelor, imaginea cuvântului este o imagine a puterii, care legitimează astfel caracterul sfânt al celui care reprezintă cuvântul. Ideea aceasta mi-a stârnit și mai mult curiozitatea, aveam pe-atunci douăzeci și trei, poate douăzeci și patru de ani. Și cel care ținea cu adevărat în mâini o imagine a cuvântului pe aceste meleaguri din Siena era nimeni altul decât Sfântul Bernardin.

Elementul care îl definește pe acest predicator franciscan este o tăbliță, o mică planșă de lemn lungă de cincizeci de centimetri și lată de treizeci și cinci, pe care le-o arăta credincioșilor la sfârșitul fiecărei predici și pe care stătea scris în principal ceea ce numim „numele lui Isus”, adică „Y.H.S.”. Această abreviere va fi preluată mai apoi de iezuiți, la care va deveni „I.H.S.”, *Iesus Hominum Salvator*, numai că la iezuiți este o siglă, ca „S.N.C.F.”*, să zicem. La Sfântul Bernardin este vorba despre numele lui Isus, un nume care nu trebuia rostit, de unde și puterea divină extraordinară a acestuia. Pe mine mă fascina să-l văd în istoria picturii pe acest sfânt (cel mai urât dintre toți, cu excepția Sfântului Carol Borromeu, dar cu o oarecare blândețe pe chip) care ține în mâini tăblița inscripționată „Y.H.S.” – există o întreagă poveste în jurul tăbliței, dar nu voi intra în detalii. Am început să caut și trebuie să spun că atunci, în anii 1967 – 1968, mi s-au deschis mai multe lumi.

* *Société nationale des chemins de fer français*, Societatea Națională de Căi Ferate din Franța.

Mai întâi, Siena, pentru că, dacă e să cauți toate reprezentările Sfântului Bernardin din Siena, picturi sau sculpturi, poți zăbovi chiar și trei luni acolo fără să apuci să le vezi pe toate.

Pe deasupra, mai era și chestiunea raportului dintre *low* și *high* – la vremea aceea nu știam că se numesc așa –, adică dintre marea artă și arta populară, vulgară, de mase. Sfântul Bernardin i-a inspirat pe cei mai mari artiști, dar a fost reprezentat și de artiști populari anonimi, în diverse biserițe de pe la sate. Apărea deci din nou problema unei duble istorii a artei: pe de o parte, cea a „marilor maeștri”, cu Mantegna, Fra Angelico, practic sunt toți aici – în afară de Masaccio, care murise înainte –, cu Tițian, iar pe de altă parte, cea a micilor anonimi care pictau în bisericile din Umbria, Toscana, Veneto și așa mai departe. Sfântul Bernardin este reprezentat peste tot în nordul Italiei, pentru că a călătorit și a predicat în toată țara. Pe lângă această dublă istorie a artei, încolțea și ideea că nu există artă pentru artă, că nu există istorie separată de artă. Există o istorie proprie artei, însă arta capătă putere în măsura în care devine parte integrantă a societății, în măsura în care răspunde unor nevoi, unor cereri, unor așteptări, unor speranțe, iar din acest punct de vedere, „cazul” Sfântului Bernardin aduce laolaltă religia, politica (avea un cod secret, întrucât corespundea cu mai-marii vremii), societatea și îndeosebi clasele cultivate și cele populare. Sfântul Bernardin a fost aproape de a fi ars pe rug din ordinul papei, în 1427 – 1428, pentru că adversarii săi dominicani și augustinieni voiau să-l scoată din scenă, dar în final nu doar că n-a fost ars pe rug, ci a fost chiar încurajat de papă în acțiunile sale. Trebuie spus că Biserica Romano-Catolică e universală, dar există mai multe ordine rivale, în special ordinul dominican și cel franciscan. Dacă ajungeți în Florența, într-un capăt al orașului sunt franciscanii, iar în celălalt, dominicanii. Așa a fost mereu. De altfel, zona de influență a dominicanilor și a franciscanilor este foarte interesantă... Aflat acolo și tot căutând, mă loveam de un soi de secret care-l proteja pe Sfântul Bernardin și care mă obliga să citesc tot mai multe lucruri, să intru cât mai

adânc în subiect și să încerc să mă familiarizez, cum spunea Aby Warburg, cu „vocile” oamenilor din secolul al XV-lea, mergând la arhive, privind, citind și iar citind...

Acesta era proiectul tezei mele de doctorat, coordonate de André Chastel, și cred că asocierea subiectului tezei mele cu Chastel era aproape ironică – dar de acest lucru mi-am dat seama abia ceva mai târziu. Cartea lui de referință (teza sa de doctorat, de fapt) era *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul** și se referea strict la calea regală a istoriei artei, în timp ce teza pe care o aveam eu în minte pe-atunci, ca tânăr istoric arogant, era „Artă și societate în jurul Sfântului Bernardin din Siena”, adică eram exact la polul opus față de maestrul meu de la acea vreme. Întâmplarea face că teza aceea de doctorat, la care începusem deja să lucrez – aveam toate fișele, toată bibliografia, totul era organizat pe categorii, mai trebuia doar s-o scriu –, mi-a fost furată la Florența, din portbagajul mașinii. Materialele se aflau într-o geantă frumoasă din imitație de piele – hoții au crezut probabil că era din piele –, care, fiind plină de hârtii și de cărți, mai era și destul de grea, așa că au furat-o. Când m-am întors la mașină, am observat că dispăruse. Mai întâi, am pus diverse anunțuri, m-am dus la Siena să mă rog la Sfântul Bernardin să facă ceva să-mi recuperez teza ca să pot termina lucrarea despre el. Numai că Sfântul Bernardin cred că avea într-adevăr un secret și nu voia ca teza mea de doctorat să fie dusă la bun sfârșit! N-am renunțat însă la el, am publicat în continuare texte despre el, pentru că este un subiect absolut pasionant, la care mă tot întorc și reflectez. Dar nu aveam cum să iau totul de la capăt, să refac toate cercetările, toate fotografiile, așa că mi-a fost mai ușor să schimb subiectul tezei și profesorul coordonator. Am avut de ales nu între Scylla și Charybda, ci, dimpotrivă, între André Chastel și Louis Marin! Am trecut

* André Chastel, *Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul*, 2 vol., traducere de Smaranda Roșu și Grigore Arbore, Meridiane, București, 1981.

astfel de la Sfântul Bernardin din Siena la o temă mult mai vastă: arta memoriei și arta retoricii.

Așa se face că, de mai bine de douăzeci de ani, cercetez aspectele legate de memorie și retorică din pictura italiană de la sfârșitul Evului Mediu și din Renaștere. Trebuie să spun că descoperisem la Roma cartea lui Frances Yates, *The Art of Memory*^{*}, tradusă în italiană. Această carte, considerată astăzi piatra de temelie a studiilor despre artele memoriei, m-a fascinat complet. În aceeași perioadă, mi-am dat seama că tăblița Sfântului Bernardin – pe care stăteau scrise literele „Y.H.S.”, înconjurată de douăsprezece raze de soare, cu câte alte șase raze printre fiecare dintre ele, cu o inscripție dreptunghiulară în jurul fiecărei raze principale – era un obiect al memoriei, o pictură a memoriei, o imagine a memoriei. Sfântul Bernardin vorbește despre ea ca despre o *pictura*, o pictură al cărei scop era să-i ajute pe analfabeți să memoreze elementele esențiale ale Crezului creștin. Sfântul le explica înțelesul tăbliței, pe care uneori o puneă în locul tablourilor din altar, provocând scandal. De pildă, Sfântul Bernardin a pus să fie înlocuită o imagine înfățișând-o pe *Fecioara Maria cu Pruncul* din altarul principal din Bologna cu tăblița cu numele lui Isus. A fost acuzat de erezie, de deviere evreiască, de cult diabolic, ba chiar se spunea că, după ce trecea prin sate, țăranii puneau bazele unui cult al soarelui, deoarece credeau că sfântul și-a folosit tăblița pentru a face farmece. Parcă ne și imaginăm o predică la Siena în 1425: Sfântul Bernardin își rostește predica, unii oameni din public ațipesc, afară e frumos, că doar suntem la Siena, moment în care Sfântul Bernardin folosește tăblița ca pe o oglindă și reflectă lumina soarelui cu ajutorul suprafeței aurite a tăbliței, pentru a trezi astfel una dintre persoanele care ațipiseră. Minune! Sfântul Bernardin este o temă minunată, s-ar fi putut face chiar și un film despre el. Teza mi-a fost furată, dar iată că din spate venea cu pași repezi memoria – cea care se afla în centrul activității Sfântului Bernardin.

^{*} *Arta memoriei.*

De la memorie la retorică

Arta Renașterii de la sfârșitul Evului Mediu și memoria sunt două teme care mă preocupă deja de foarte mult timp. Am ajuns la această problemă prin intermediul cărții lui Frances Yates, *The Art of Memory*, pe care am descoperit-o când eram la Școala Franceză din Roma și pe care am avut șansa, mai târziu, s-o traduc în franceză la editura Gallimard. Este o carte excelentă, care se citește ca un roman. Frances Yates a reușit să reconstituie felul în care procedau oamenii de la acea vreme (oratori, călugări, diplomați) pentru a-și aminti ce aveau de spus sau de făcut – chiar și cei care se duceau la piață pentru a-și face cumpărăturile. În zilele noastre, facem lista pe o foaie, dar pe atunci hârtia și cerneala nu existau, iar în Antichitate nici atât. Yates a vrut să afle metodele pe care le foloseau oamenii pentru a-și aminti lucrurile într-o anumită ordine. A reconstituit așadar istoria acestor *artes memoriae*, „arte ale memoriei”, din Antichitate – momentul în care ia naștere și se dezvoltă arta – până în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, când această artă a memoriei ajunge la apogeu, după care dispare, dată la o parte de cartezianism, de noua epocă științifică și de gândirea secolului al XVII-lea.

Trec rapid în revistă principiile artei memoriei: la origine, era vorba despre o artă destinată oratorilor antici pentru a-și aminti un discurs. Pentru asta, trebuia să-ți imaginezi o clădire cunoscută, cum ar fi blocul sau apartamentul în care

locuiești, sau palatul de justiție, dacă ești avocat, ori o clădire inventată, dar bine organizată. În clădirea respectivă și în anumite locuri bine marcate de pe traseu, trebuie să plasezi *imagines agentes*, adică imagini frapante, pe care le inventezi tocmai ca să-ți aducă aminte ce vrei să spui. Exemplul clasic pe care îl găsim în textul ciceronian *Rhetorica ad Herennium*, citat și de Frances Yates, ne arată cazul unui orator care trebuia să apere un client acuzat că a otrăvit pe cineva pentru a-i moșteni averea, iar în această poveste exista și un martor. Imaginea propusă pentru a-și aminti întreaga pledoarie este următoarea: victima întinsă pe un pat, dar încă în viață, acuzatul care ține în mâna dreaptă o cupă și care poartă pe degetul inelar de la mâna stângă un inel format din două testicule de berbec. Și așa avem toate elementele: persoana care urmează să moară din cauza băuturii otrăvite de către clientul meu, care ține în mână cupa respectivă, dar care are o problemă, și anume cele două testicule – să nu uităm că „testicul”, *testiculus*, înseamnă „micul martor”. Aceste testicule din *Rhetorica ad Herennium*, date, în mod naiv, ca exemplu de imagine a memoriei din secolul I î.H. sau d.H., au circulat de-a lungul întregului Ev Mediu. Sunt testicule de berbec pentru că acesta este primul argument al atacului, berbecul fiind primul semn al zodiacului. Astfel, avocatul plasează acest grup de imagini – muribundul, patul, clientul – la intrarea în clădirea sa. E primul lucru pe care îl va prezenta, mai exact, cauza însăși. Apoi, odată ce și-a construit raționamentul, oratorul plasează, pe măsură ce străbate clădirea pe orizontală și pe verticală, argumentele succesive ale discursului său, în așa fel încât, oriunde s-ar afla, se va putea întoarce exact acolo unde a plasat imaginea. Imaginile nu se clintesc, în timp ce el parcurge mental întreaga clădire. Prin urmare, poate regăsi orice argument la locul lui. Totul pare destul de complicat în zilele noastre, pentru că, așa cum am mai spus, acum scriem totul pe hârtie, dar să nu uităm că în Antichitate se scria pe tăblițe cerate, iar dacă oratorul voia să vină cu un discurs de

o oră și jumătate scris pe tăblițe cerate, avea nevoie de mulți sclavi care să le care. Așa că n-avea decât să-și conceapă propria clădire a memoriei și să așeze în locuri precise imagini precise, iar mai apoi să străbată această clădire mentală. Acesta este principiul general, în care regulile nu se schimbă, create fiind încă din Antichitate și folosite de-a lungul întregului Ev Mediu, ba chiar până în secolul al XVI-lea.

În cartea sa, Frances Yates reconstituie această tradiție și dă câteva exemple de imagini din artă inspirate clar de sisteme bazate pe imagini ale memoriei. Cel mai elocvent exemplu se află la Florența, în biserica dominicană Santa Maria Novella, mai precis în sala capitulară care astăzi poartă numele de Capela Spaniolilor. Pe un perete întreg din această sală se află o mare frescă ce reprezintă *Triumful Sfântului Toma din Aquino*. Frances Yates arată, fără putință de tăgadă, că fresca este concepută ca un vast sistem al memoriei inspirat de imaginile mnemonice tipice care, de altfel, se găsesc în tratatele despre memorie ale ordinului dominican. Nu există nicio îndoială: pictorul care a lucrat pentru mănăstirea dominicană a primit din partea călugărilor ordin să picteze o mare artă a memoriei despre gloria Sfântului Toma din Aquino, adică despre fundamentele gloriei Sfântului Toma, virtuțile sale, știința sa etc., astfel că ansamblul pictural se citește ca o mare pagină de manuscris mnemonic dominican.

Când citeam aceste lucruri eram abia la început, mă ocupam de istoria artei de doar câțiva ani și am fost foarte impresionat de lumea pe care mi-a deschis-o cartea lui Frances Yates. Le-am propus atunci celor de la Gallimard să traduc cartea în franceză și, spre norocul meu, au acceptat. Am observat astfel că Frances Yates – care nu era specialistă în istoria artei, ci mai degrabă în istoria culturii – deschisese o minunată poartă prin care, dacă intrai și urmai calea, ajungeai la nenumărate imagini și cicluri picturale întregi inspirate de structuri mnemonice. Ca să fie foarte clar pentru toată lumea: structura mnemonică se bazează pe juxtapunerea unor locuri

într-o ordine exactă, iar în interiorul acestor locuri sunt plasate *images agentes*, adică imagini frapante sau neobișnuite. De pildă, imaginea tipică a unei figuri așezate sau întinse sub o altă figură care stă pe tron: filozofia stând pe tron, iar la picioarele ei, un filozof; justiția stând pe tron, ca virtute cardinală, iar la picioarele ei, fără vlagă, strivit, omul injust prin excelență etc. Iată un sistem al memoriei în care figura dominantă este fie virtutea, fie arta, la picioarele căreia se află corolarul său, pentru că acest lucru îi ajută pe oameni să gândească și să-și amintească. Corolarul pozitiv: arta liberală și marele său reprezentant, muzica și Tubal*, inventatorul muzicii. Sau, dimpotrivă, virtutea și marele său adversar de-a lungul istoriei. Prin urmare, este un sistem extrem de coerent, care nu numai că ajută la procesul de reamintire, ci reprezintă și suma unor cunoștințe. Și folosesc intenționat cuvântul „sumă”, pentru că este vorba despre *summa theologica*, adică un tip de imagine care se potrivește perfect cu structura de gândire scolastică și îndeosebi cu ideea de sumă. În mod surprinzător, există nu doar *Triumful Sfântului Toma din Aquino* pentru dominicani, ci și *Triumful Sfântului Augustin* pentru augustinieni, conceput exact în același fel. Frances Yates nu le pomeneste, cred că nu știa de existența acestor fresce care se găsesc în Pinacoteca din Ferrara.

Arta memoriei înlesnește și reprezentarea unui sistem al lumii, a unei concepții asupra lumii. Virtuțile, artele liberale și, la urma urmelor, chiar planetele sau zilele săptămânii, toate pot fi organizate după modelul „principiul și reprezentantul său”.

* În Biblie (Facerea, 4, 19 – 22), se vorbește despre trei fii ai unui descendent de-ai lui Cain, Iabal, „tatăl celor ce trăiesc în corturi, la turme”, Iubal, „tatăl tuturor celor ce cântă din chitară și din cimpoi”, și Tubalcain (fratele vitreg al celor doi), „făurar de unelte de aramă și de fier”. În alte versiuni ale cărții sfinte, Iabal și Iubal fuzionează într-un singur personaj, Iubal, iar în epoca medievală, Iubal și fratele său vitreg Tubalcain devin împreună o nouă figură mai ales în reprezentările iconografice: Iubalcain sau, mai simplu, Tubal, considerat inventatorul muzicii.

Așadar, la sfârșitul Evului Mediu, arta memoriei devenise nu doar un instrument de reamintire, ci un adevărat sistem de reprezentare și îndeosebi un sistem de gândire. Cosmosul era gândit prin structurile memoriei. În acest sens, Raimundus Lullus a elaborat un sistem al memoriei bazat exclusiv pe litere, fără a recurge la reprezentare, cu niște roți care se învârtteau concentric – era atât de universal, încât se gândea că îi va putea converti pe necredincioși. Astfel, arta memoriei îi conferea putere celui care o stăpânea în totalitate, și nu numai datorită cunoașterii sale interioare, ci și datorită faptului că putea pune în mișcare cunoașterea în exterior, iar acest lucru avea să fie foarte important pentru secolul al XVI-lea.

Treptat, a apărut și o ipoteză de lucru. Față de Evul Mediu, Renașterea reprezenta și (pentru că există multe alte procese care definesc această epocă) o trecere de la sistemul mnemonic, juxtapus, static, imuabil, specific unei concepții închise și ierarhizate asupra cosmosului, la un alt sistem, bazat nu pe juxtapunerea locurilor care conțin doar o figură bine definită, ci, dimpotrivă, pe unificarea globală a locului reprezentării, care devine un loc unic, în care figurile se deplasează – așadar, un sistem aflat la polul opus față de arta memoriei. În 1435, Alberti consacră mai multe pagini reprezentării mișcării în pictură, urmând o concepție retorică asupra picturii, lucru aflat în contradicție cu principiile artei memoriei. Scopul picturii nu mai este acela de a aminti ceva, ci de a convinge, de a emoționa privitorul prin povestea pe care-o spune.

După părerea mea, unul dintre marile exemple în această privință este *Cina cea de Taină*, cu Isus și cei doisprezece apostoli. Potrivit tradiției din secolele al XIV-lea și al XV-lea, Isus Cristos împreună cu unsprezece apostoli trebuiau reprezentați pe o parte a mesei, în timp ce Iuda trebuia izolat în partea cealaltă. Iuda va trăda, deci stă deoparte – probabil că scopul sistemului era să amintească o serie de argumente despre Iuda, însă structura era complet neverosimilă, deloc retorică.

Dacă, într-adevăr, Isus le spune apostolilor: „Unul dintre voi mă va trăda” și unsprezece stau de o parte a mesei, doar unul fiind de partea cealaltă, și niciunul dintre cei unsprezece nu înțelege că al doisprezecelea va trăda, atunci sunt de-a dreptul tâmpiți... Dar nu asta încearcă să spună pictura. Un lucru este cert: de fiecare dată când Iuda se află de cealaltă parte a mesei, pictura nu-și propune să fie verosimilă, să convingă privitorul de faptele petrecute. Leonardo da Vinci este primul pictor care-l așază pe Iuda împreună cu ceilalți, îl amestecă în mulțimea apostolilor. Îl așază deci pe Iuda de aceeași parte a mesei și lumea se întreabă unde este acesta. Firește, în pictura lui Leonardo da Vinci, totul e cuprins de mișcare, apostolii se agită. S-a trecut astfel de la un sistem mnemonic, juxta pus, închis, repetitiv chiar, la un sistem retoric de convingere a privitorului.

Această idee – adică trecerea de la un sistem la altul sau, pe scurt, trecerea de la memorie la retorică – a dat roade. Mai întâi, dacă privim pictura din secolele al XIV-lea și al XV-lea din acest punct de vedere, înțelegem mai bine vechiul sistem, care nu este deloc retoric. Dacă veți citi, de exemplu, texte despre Duccio, marele pictor originar din Siena de la începutul secolului al XV-lea, și despre celebra sa *Maestà* (ilustrația 25), veți vedea că mari experți, oameni foarte serioși, savanți, își arată admirația față de Duccio, dar, atunci când se referă la structurile sale spațiale, vorbesc în termeni de aberație, nai-vitate și contradicție. Nici vorbă! Ei nu înțeleg nimic pentru că îl analizează pe Duccio în funcție de noul sistem, adică în funcție de sistemul lui Alberti de unificare a spațiului, care pornește de la principiul că una și aceeași persoană n-are cum să fie de două ori în aceeași încăpere sau că o coloană nu poate să separe singură interiorul de exterior etc. În schimb, pentru Duccio, lucrurile nu stau nicidecum așa: în picturile sale există un sistem al locului, o logică a locului în care se înscriu figurile. Tot ceea ce experții numesc contradicție sau

imperfecțiune în opera lui Duccio aparține, pur și simplu, unui alt sistem, unui alt mod de a concepe spațiul reprezentării, care pornește de la o logică a locurilor care conțin figuri. Astfel, în primul rând, ne dăm seama mai bine de ceea ce se petrecea înainte, de felul în care un pictor ca Duccio gândea reprezentarea picturală. În al doilea rând, ideea că Renașterea este trecerea de la un sistem la altul ne face să fim foarte atenți și să vedem cu alți ochi asocierile, continuitățile, rupturile din sistemele de reprezentare din secolele al XIV-lea și al XV-lea.

Mi se pare foarte interesantă evoluția polipticului, inventat la începutul secolului al XIV-lea. Este, de fapt, o clădire a memoriei cu locuri bine definite, cu figuri care populează aceste locuri, cu un traseu precis dintr-un loc în altul; de pildă, tema Bunei Vestiri este abordată diferit în funcție de plasarea ei în partea de jos sau în cea de sus a polipticului, pentru că natura locului influențează natura imaginii. Polipticul se pretează de minune să fie interpretat ca o clădire a memoriei pe care privirea o poate parcurge ordonat pe verticală și pe orizontală. Cum se trece, atunci, de la poliptic ca sistem de reprezentare a retablului la tablou, adică la o singură imagine – retorică – așezată în partea de sus a altarului? Unul dintre primele exemple de asemenea tablouri este *Botezul lui Cristos*, pictat de Verrocchio în colaborare cu Botticelli și Leonardo da Vinci. Trecerea de la un sistem la altul ne arată cum, de la poliptic la retablu, au loc mai multe transformări progresive: mai întâi, vechiul sistem rezistă presiunii și își face în continuare apariția, în timp ce retablul încearcă să se impună, doar că vechiul sistem este încă prezent, oferă ipoteze de lucru și propune experimente extraordinare, dar fără șanse de reușită. În felul acesta, de-a lungul unui secol, am trecut de la sistemul mnemotehnic – sau mnemonic ori memorial – al polipticului plasat pe altar la retablul care îl convinge și îl emoționează pe privitor – care rămâne la fel de credincios. Însă sistemul mnemonic este puternic, rezistent, așa că

DANIEL ARASSE

polipticul se va arăta în continuare eficient, productiv; există multe exemple splendide de poliptic din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Pe vremea aceea, polipticurile erau cucerite de retorică. Ipoteza este atât de fructuoasă, încât n-am renunțat niciodată la ea. Încă mă preocupă această temă, aproape că mă obsedează, dar ajung la rezultate atât de bogate, că n-am niciun regret.

13

Un istoric în *Camera Soților*

Trecerea de la memorie la retorică este una dintre cheile de interpretare ale Renașterii. Mai există o cheie care ar merita cercetată, aceea a evlaviei, adică felul în care evlavia religioasă îndeamnă la realismul picturii, de exemplu, și nicidecum la imagini pioase. Pe mine însă mă preocupă în continuare trecerea de la structurile memoriei la structurile retorice. Aș vrea să dau doar două exemple în legătură cu tipul de cercetare sau chiar de descoperire la care se poate ajunge.

Primul se referă la un singur loc: frescele pictate de Andrea Mantegna în *Camera Soților* din Palatul Ducal de la Mantova, între 1470 și 1475 (ilustrația 26). Această cameră este atât un loc public, cât și unul privat. Este locul „oficial” privat al principelui, unde îi poate primi pe vizitatori și chiar pe ambasadori, dar nu e marele salon în care se desfășoară recepțiile oficiale. Nu este un loc intim, ci privat. E adevărat că aici se afla și un pat, pe care principele se putea odihni, dar nu era cel în care dormea, pentru că nu era camera matrimonială – era deci un loc de recepție și de delectare. Aflăm din unele texte că, pe vremea aceea, dacă voiai să te distrezi, te duceai să vezi *camera picta*, obicei păstrat până în secolul al XVI-lea. Din cercetările făcute de Claudia Cieri Via, mai aflăm că este și locul în care se țineau arhivele secrete, la care aveau acces doar principele și soția sa, principesa Barbara van Brandenburg, atunci când principele era plecat. Doar ea avea cheia de la

un mic dulap descoperit într-un perete din *Camera Soților*, ascuns în spatele unei draperii pictate. Am stat ore în șir în acea încăpere, dar astăzi, din păcate, nu poți sta mai mult de un sfert de oră, pentru a-i face loc următorului grup de vizitatori: turiștii nu mai pot vedea ceea ce în secolul al XV-lea nu era destinat privirii. Mi se pare într-adevăr un loc magic, fascinant, fiind o mărturie a inteligenței și a complexității picturii de sfârșit de quattrocento. Este o sală cu tavan boltit, dar ne vom opri deocamdată asupra pereților – o discuție despre bolta din *Camera Soților* ar dura foarte mult. Pe unul dintre pereți este pictată *Curtea adunată*: principele este înconjurat de membrii familiei, principesa Barbara van Brandenburg se află în centrul imaginii, alături de copii și chiar de nepoți – dacă mi-aduc bine aminte –, iar în partea dreaptă este reprezentată sosirea curtenilor, care urcă pe o scară, unul își ține mâna lângă sabia de la brâu, iar altul vine de undeva din afară și îi dă unui personaj un bilețel îndoit. De altminteri, principele însuși citește o scrisoare pe care i-o arată secretarului său, care apare, în stânga frescei, de după o draperie și se uită împreună cu stăpânul său la conținutul acestei scrisori la care noi, desigur, nu avem acces. În această scenă de curte, principele este reprezentat în papuci și într-un soi de halat de casă, lucru destul de rar, dar care se potrivește cu funcția oficial-privată a Camerei.

Pe peretele de alături, aflat în stânga *Curții adunate*, e reprezentată o altă scenă, *l'Incontro*, întâlnirea, întâmplătoare sau înlesnită de providență, dintre principele Ludovico Gonzaga, care se ducea la Milano într-o zi de ianuarie din nu mai știu ce an, și doi fii de-ai săi, care se întorceau de acolo, unde fuseseră să-l anunțe pe ducele de Milano de nominalizarea unuia dintre ei în funcția de cardinal. Este fresca așa-numitei întâlniri de la Bozzolo, cred, și este compusă tot din trei părți, asemenea *Curții adunate*. În stânga, vedem caii și câinii principelui ținuti cu grijă de niște servitori. În mijloc se află o construcție ciudată, care aduce cu mausoleul lui

Hadrian, tronând într-un peisaj cu *putti*^{*}, care țin semnătura gravată a pictorului. În dreapta, vedem întâlnirea dintre principe, fiii și nepoții săi, precum și un portret al regelui Suediei. În planul îndepărtat din scena propriu-zisă a întâlnirii, se vede un peisaj teoretic: un oraș situat pe un deal, un soi de Romă ideală, care, într-adevăr, este o trimitere destul de clară la Roma, și nu la un oraș de pe meleagurile Mantovei.

Pe ceilalți pereți ai *Camerei Soților* nu se află mai nimic. De fapt, sunt pictate niște draperii din piele trase, dat fiind că și într-o parte, și în cealaltă se văd porțiuni albastre de cer, ca și cum, dacă am da draperiile la o parte, am avea ceva de văzut. De altfel, după cum putem observa, frescele pictate pe cei doi pereți se pot vedea doar pentru că draperiile sunt date la o parte – căci și pe acești pereți cu fresce sunt pictate draperii. Mereu m-a intrigat acest detaliu: în 1469, Mantegna este chemat din Padova de Ludovico Gonzaga pentru a-l înlocui pe Pisanello, principele alegând astfel să treacă de la goticul internațional la Renaștere și umanism. Unii specialiști au văzut chiar și un portret al lui Leon Battista Alberti într-una dintre figurile pictate pe pereții Camerei, dar eu nu cred că este adevărat. Așa că rămâne întrebarea: cum se face că unul dintre cei mai importanți principii ai vremii, căpitan al armatelor eclesiastice, precum și reprezentant al ducelui de Milano, care asigură interimatul la Milano în urma morții ducelui, dă ordin să fie pictate fresce pe doi pereți din încăpere, în timp ce pe ceilalți doi sunt pictate doar niște draperii trase? O chestiune care m-a intrigat întotdeauna, ceea ce e un pic ciudat, pentru că, la urma urmelor, sunt destule lucruri de spus despre cei doi pereți cu fresce. De fapt, cum eu veneam aici de la Siena, mi s-a părut că recunosc în aceste fresce – pe bună dreptate sau nu – o structură absolut medievală, care data de

^{*} *Putto* (pl. *putti*) este un îngerăș care apare în reprezentările artistice. Se întâlnește îndeosebi ca element decorativ în arhitectura italiană, mai precis în monumentele renascentiste.

la începutul secolului al XIV-lea și care fusese exploatată genial de unul dintre pictorii mei preferați din Siena, și anume Ambrogio Lorenzetti, la Palazzo Pubblico, pe la 1330, practic cu o sută cincizeci de ani mai devreme.

Frescele lui Ambrogio Lorenzetti reprezintă *Alegoria bunei guvernări* și *Alegoria efectelor bunei guvernări* (ilustrația 27). Pe un întreg perete din Sala celor Nouă, făcând trimitere la guvernul Republicii Siena, vedem *Alegoria Bunei guvernări*, care stă pe tron, înconjurată de cele șapte virtuți, iar într-o parte se află Justiția și cetățenii uniți întru cauza Justiției. Pe celălalt perete, avem alegoria efectelor acestei guvernări asupra cetății: un oraș care trăiește în pace și bună înțelegere, cu fete care dansează pe stradă pentru a sărbători armonia din Siena – recunoaștem aici imediat clădiri din Siena, cum ar fi, de pildă, catedrala. Pe o întreagă jumătate a acestei fresce a *Alegoriei efectelor bunei guvernări* este reprezentat drumul sigur prin regiune: adică ieșim din Siena, vedem zidul care înconjoară orașul și care pare din carton, apoi drumul duce spre o priveliște paralelă cu planul frescei, se pierde în zare și vedem un peisaj minunat – unul dintre primele peisaje din pictura europeană –, în care se zăresc oameni care pleacă la vânătoare, țărani care duc grânele în oraș, muncitori care taie via, alții care ară etc., iar în capăt vedem marea și un port, care este portul comercial din Siena, strâns legat de portul din Talamone. Este o alegorie, dat fiind că muncile înfățișate nu se desfășoară într-o singură lună, ci pe durata întregului an. Buna guvernare, care e la putere, își arată efectele: un oraș armonios și un drum sigur prin regiune. Știam foarte bine aceste fresce din Siena și m-am gândit că *Întâlnirea* și *Curtea adunată* sunt realizate la fel. *Curtea* înseamnă principele, aflat în centrul puterii și înconjurat de virtuțile sale, adică familia; *Întâlnirea* sau *l'Incontro* este drumul sigur prin zonă datorită fortăreței în construcție, pe care o vedem sub formă de detaliu în peisaj. Am fost surprins să descopăr că, după o sută cincizeci de ani, Mantegna sau consilierul lui a apelat la o schemă

specific medievală și mnemonică, mai exact la schema principiului și a efectului.

M-am întrebat atunci dacă nu cumva în perioada dintre cele două fresce au existat în Italia și altele, pentru că ar fi fost ciudat să se sară de la 1330 la 1470, fără niciun fel de tranziție. Ei bine, da, întâmplarea face că am găsit și alte exemple. Multe au dispărut, dar cel puțin două au supraviețuit. Una dintre ele, despre care am mai vorbit, se află în Capela Spaniolilor din biserica Santa Maria Novella din Florența, vizavi de *Triumful Sfântului Toma din Aquino* (care înfățișează într-un mod static suma cunoștințelor Sfântului Toma din Aquino). Chiar în fața acesteia, se află *Triumful Bisericii militante*, care constă într-un traseu complet ce duce în Paradis, sub atenta supraveghere a dominicanilor. Este același tip de compoziție: pe de o parte, principiul cunoașterii al Sfântului Toma, iar pe de altă parte, în fața sa, evoluția vieții creștinului călăuzit de Sfântul din Aquino.

Mai este un exemplu extrem de frumos, dar și de diferit: în sala baronială dintr-un mic castel din Piemont, numit Manta – ce istorie îndelungată are acest castel! –, sunt puși față în față cei nouă viteji și cele nouă viteze, o aluzie la „principele domnitor” de Manta. Pe scurt, cel care se prezintă drept primul dintre viteji, Hector, nu este principe, ci bastard, și se află de fapt ultimul în șir, pentru că la acea vreme el întruchipa puterea. Timpul funcționează invers, din moment ce ultimul din linia de succesiune, Valerano da Saluzzo, se află pe prima poziție, adică cea a lui Hector, în raport cu toți ceilalți. Este o concepție circulară asupra timpului, pentru că Hector-Valerano este în realitate cel la care se termină linia de succesiune, numai că în imagine această linie pornește de la el, din moment ce este reprezentat ca Hector. În fresca din față, apare Izvorul Tinereții, adică tocmai răsturnarea timpului. Mă aflu din nou în fața unui ciclu de fresce, pictate pe la 1415 – 1420, care îmi arătau juxtapunerea duală a unui sistem static juxtapus: principiul (linia de succesiune dinastică) și

efectul (răsturnarea timpului). Mai sunt și alte exemple, pe care le știu din descrieri, dar nu voi intra în detalii.

Iată așadar un exemplu tipic, care ne arată că o operă din plină Renaștere poate refolosi sau continua să folosească o schemă medievală. Totuși, s-a întâmplat ceva între aceste două exemple. La Siena, atât principiul bunei guvernări, cât și efectele sale sunt reprezentate sub formă de alegorie. În schimb, la Mantova, nu mai avem de-a face cu alegorii. Apare principele real, cu papucii săi, cu halatul său de casă, cu soția și copiii săi, cu covorul său, cu câinele care stă cuminte sub tron, cu adevăratul său secretar (portretul acestuia e fidel). Principele întruchipează principiul. Iar principiul, care este invizibil în esența sa și transcende istoria, devine principele: *il principio* devine *il principe*, iar *il principe* întruchipează *il principio*. Principele care întruchipează principiul arată că în acest moment legitimarea puterii are loc prin trupul și istoria unui om. Din acest punct de vedere, *l'Incontro* este drumul sigur prin regiunea în fruntea căruia se află un mare șef militar și, totodată, este întâlnirea dintre două dinastii, o dinastie politică, cea a marchizului de Mantova însuși, și o dinastie religioasă, dat fiind că fiul său, proaspăt cardinal, inaugurează o linie de cardinali în familia Gonzaga. Principiul bunei guvernări a familiei Gonzaga este întruchipat de principe și nu este altceva decât politica dinastică și familială. Iată deci felul în care continuitatea și diferențele ne ajută să înțelegem și să vedem mai bine anumite imagini.

Un alt exemplu frumos și surprinzător, care folosește aceste sinteze, aceste treceri și îmbinări între structurile memoriei și structurile moderne ale Renașterii, îl constituie Școala din Atena a lui Rafael (ilustrația 19), frescă aflată în Camera Semnăturii din Palatul Vaticanului, cunoscută ca apogeul Renașterii, o culme a clasicismului, a umanismului, a neoplatonismului etc. Este dată chiar ca exemplu de pictură modernă care a pus capăt Evului Mediu. Or, structura în sine a Școlii din Atena este complet mnemonică, ea inspiră și autorizează

dispunerea întregului ansamblu al imaginii. Poate că știți povestea acestei fresce: după ce a terminat-o, Rafael a adăugat în prim-plan figura lui Michelangelo, melancolic, în rol de Heraclit. În momentul în care am aflat că această figură a fost pictată ulterior, m-am întrebat cum de a reușit Rafael să adauge un element central atât de important fără să dezechilibreze fresca. Nimeni nu-și pusese această întrebare. Răspunsul a venit în momentul în care am înțeles că structura era mnemonică. Mai exact, în interiorul Camerei Semnăturii avem principiul, filozofia; pe pereți îi avem pe marii ei reprezentanți, filozofii; printre acești mari reprezentanți, îi avem pe cei doi principali, Platon și Aristotel. Platon este contemplativ, arată cu degetul spre cer și ține în mâna stângă *Timaios*; Aristotel este activ, își întinde mâna dreaptă spre pământ și ține cu mâna stângă *Etica nicomahică*. Pe trepte, la picioarele lui Aristotel, îl vedem pe Diogene, întins ca un porc la soare (sau mai degrabă ca un câine, pentru că era cinic). El este, așadar, „activul cel rău”, corolarul lui Aristotel, care este „activul cel bun”. Sub Platon nu se află nimic, fiindcă, în ochii unui neoplatonician, nu există termen de comparație pentru Platon. El este maestrul prin excelență, acest Moise creștin, cum i se spunea. Apoi, văzând capodopera lui Michelangelo, mai exact Capela Sixtină, Rafael îi aduce un omagiu ironic, plasându-l în sistemul mnemonic acolo unde nu exista nimic, pentru că niciun corolar nu-i putea fi asociat lui Platon. În schimb, era loc pentru o *imago*, așa că Rafael îl așază acolo, genial, pe Heraclit, contemplativul negativ (totul trece, totul curge, nimic nu rămâne neschimbat), cu trăsăturile lui Michelangelo în ipostază melancolică, ținându-și genunchii îndoiți și mâna la bărbie. El umple locul care aștepta figura, dar este vorba, fără îndoială, despre o structură a memoriei: principiul, marii reprezentanți, urmați de corolarele negative ale activului, nimic sub Platon, apoi corolarul negativ al contemplativului, cu Michelangelo în rolul lui Heraclit.

Poate că ne îndepărtăm un pic, dar mi se pare interesant că Rafael folosește un alt șiretlic splendid chiar în mijlocul frescei. Îi conferă lui Platon trăsăturile filozofului prin excelență, adică barbă albă impunătoare etc. S-a spus că ar fi portretul lui Leonardo da Vinci, dar e greșit, pentru că, atunci când a pictat *Școala din Atena*, Rafael nu-l mai văzuse de cel puțin zece ani. Rafael folosește de fapt un desen cunoscut, foarte răspândit la acea vreme în Italia, despre care se credea că înfățișează filozoful tipic, adică pe Aristotel. Așa că lui Rafael îi vine ideea genială de a-i conferi lui Platon trăsăturile filozofului, adică ale lui Aristotel. Asta înseamnă să fii neoplatonician: să spui că filozoful nu mai este Aristotel, reprezentat alături ca un bărbat cu barbă, dar pe la vreo patruzeci de ani. Platon a devenit filozoful prin excelență, așa că iau trăsăturile lui Aristotel și i le transpun lui Platon! Și sub el îl așez pe Michelangelo într-o atitudine hieratică, cu rol de corolar negativ. Arta memoriei înseamnă și acest lucru: să te joci cu modelele, să le deplasezi. Numai că pe atunci se știau aceste lucruri. Mi se pare fascinant că în istorie străbatem din nou, pe neașteptate, drumurile pe care de fapt le-am uitat.

Scurtă istorie a manierismului

Dacă e să fim riguroși, trebuie să spunem că manierismul este practic Renașterea însăși, adică secolul al XVI-lea. Dacă e să limităm Renașterea la epoca sa clasică, la apogeul său clasic, adică la Rafael la Roma, la Leonardo da Vinci și Michelangelo, atunci putem spune că Renașterea a durat zece ani, de prin 1505 până în 1515, atunci când, aflat la Roma, Rafael arată deja unele trăsături ale artei *di maniera*. Chiar și grandioasa operă a lui Michelangelo, bolta Capelei Sixtine, realizată între 1508 și 1511, este un exemplu de artă *di maniera*, care va deveni una dintre „bibliile” și unul dintre momentele esențiale ale manierismului. Mi se pare că și André Chastel, marele specialist în secolul al XVI-lea italian, a recurs la un soi de șiretlic: când a publicat la editura Skira cele două cărți de sinteză despre Renaștere, despre sfârșitul secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, și-a intitulat primul volum *Le Mythe de la Renaissance*, iar pe cel de-al doilea, *La Crise de la Renaissance**. Ce este până la urmă Renașterea, un mit sau o criză? Cred că a avut o intuiție excelentă. Și folosesc termenul intuiție pentru că nu-mi place cuvântul „criză”, care presupune că ceva funcționa bine înainte să intre în criză. Mi se pare că implică existența unei norme a perfecțiunii, iar manierismul ar fi criza acestei perfecțiuni. Numai că manierismul

* Mitul Renașterii, respectiv Criza Renașterii.

este o formă de apoteoză a Renașterii – în orice caz, în istorie, manierismul rămâne practica europeană a artei între 1503 și 1580.

Dar ce înseamnă de fapt manierismul? Astăzi este un termen peiorativ și trebuie să cercetăm și să reflectăm serios pentru a-l pune în valoare. Cuvântul „manierism” apare pentru prima dată la sfârșitul secolului al XVIII-lea în cartea lui Luigi Lanzi *Storia pittorica dell'Italia** și este, bineînțeles, folosit ca termen peiorativ pentru a condamna tendința artiștilor de după Rafael de a se îndepărta de natură și de a alege forme influențate mai degrabă de manieră, artificiu sau alte convenții decât de adevărul imitației. Lanzi nu este primul care exprimă acest punct de vedere, însă el creează termenul de „manierism”. Încă de la mijlocul secolului al XVI-lea, venețienii critică stilul lui Michelangelo, spunând că este o artă a manierei, *di maniera*, care nu mai reprezintă adevărul naturii. E destul de greu să judeci o tendință, întrucât, la început, toate formulele care încearcă să descrie un stil sunt critice: barocul, de exemplu, a fost considerat peiorativ la începuturi. Procesul de repunere în valoare a manierismului este complex, pentru că la vremea aceea critica era întemeiată. Artiștii manieriști europeni din secolul al XVI-lea practica într-adevăr o artă pe care o putem cataloga drept artificială. Și se vede clar acest lucru la Vasari, primul mare istoric de artă și chiar un mare artist manierist de la mijlocul secolului al XVI-lea, atunci când trece de la ceea ce el numește *la bella maniera*, adică frumoasa manieră sau stilul frumos, apogeu al Renașterii clasice, în frunte cu Rafael, de exemplu, la *arte di maniera*, arta manierei, arta stilului, care este de fapt manierismul. Desigur, nu are deloc o abordare critică pe această temă, el e conștient că a existat un apogeu cu Rafael, Michelangelo și Leonardo da Vinci, însă artiștii *di maniera* se situează în prelungirea acestora, îi imită, se raportează la marii artiști. Manierismul este,

* *Istoria picturii italiene.*

prin urmare, o artă de gradul al doilea. John Shearman, unul dintre marii specialiști în manierism, l-a caracterizat drept un „stil stilat” [*stylish style*]. Frumoasă expresie! Vorbind despre formele artistice ale secolului al XVI-lea, Montaigne spune spre sfârșitul secolului: „eu aş întoarce în fire meșteșugul pe cât meșteșugesc ei firea”^{*}. Frumoasă și această formulare a lui Montaigne, care se consideră el însuși mare scriitor manierist, face bilanțul manierismului și, totodată, propune, invită la altceva – Montaigne e fascinant din acest punct de vedere.

Așadar, critica sau descrierea manierismului ca artă artificială este întemeiată, dar, pentru mine și pentru mulți alții, această formulare rămâne insuficientă, pentru că lasă pur și simplu deoparte mizele acestei alterări, ale acestei stilizări, ale acestei „meșteșugiri” a artei. Nefiind interesată de motivele care au stat la baza acestei transformări, critica rămâne la un nivel de suprafață, pur descriptiv. Voi da un singur exemplu: faimosul tablou (dar necunoscut pentru mulți) *Coborârea de pe Cruce* (ilustrația 28) al florentinului Pontormo, pictat în 1527, pe care îl putem vedea și astăzi, *in situ*, în biserica Santa Felicità din Florența. La prima vedere, este o capodoperă de artificiu, de exagerări, de paradoxuri. Este reprezentată Coborârea de pe Cruce, dar nu apar nici crucea, nici scara, așa că, de fapt, nu este o coborâre de pe cruce. E un tablou mare pe înălțime, în care vreo douăsprezece personaje sunt pictate pe verticală, din partea de jos a picturii, până în vârf, fără niciun reper fizic al solului, care să indice felul în care personajele se suprapun unele peste altele până sus. Apoi, dacă ne uităm atent, vedem că tabloul, în ansamblul său, se bazează doar pe mișcările interioare ale grupului de figuri și îndeosebi pe poziția lui Isus mort, care este dus la mormânt. Adevăratul subiect al tabloului este momentul despărțirii dintre Fecioara Maria și Isus. Fecioara Maria stă să se prăbușească

^{*} Michel de Montaigne, *Eseuri*, vol. II, traducere de Mariella Seulescu, Editura Științifică, București, 1971, Cartea a III-a, capitolul V, p. 441.

undeva în spate, făcând un gest de adio cu mâna dreaptă, în timp ce trupul lui Isus alunecă, urmând să fie dus la mormânt, adică la altar – avem de-a face cu un rețabu, astfel că altarul devine aici metafora mormântului lui Isus. Este o trimitere la Isus mort din sculptura *Pietà* a lui Michelangelo, aflată în bazilica Sfântul Petru din Roma. Trupul lui Isus e foarte greu, dar foarte frumos. Este purtat de două personaje, care seamănă cu niște dansatori care dansează pe vârfuri. Și descrierea ar putea continua, pentru că acest tablou dă pe dinafară de paradoxuri, este o culme a artificiei. De altfel, Vasari, care nu-l plăcea prea mult pe Pontormo, spune despre acest tablou că e pictat *à l'allemande*, în stil german; observația nu mi se pare corectă, pentru că Pontormo se inspiră în abordarea temei direct de la Michelangelo, în special în privința culorilor, complet acide, neverosimile, provenind exact de la coloritul boltei Capelei Sixtine, așa cum poate fi văzută în prezent, după restaurare. Înainte să fie restaurată, n-aveam cum să înțelegem culorile lui Pontormo, dar acum, văzându-le pe cele ale lui Michelangelo, ne dăm seama, încă o dată, că Pontormo îi aduce un omagiu maestrului său absolut în materie de pictură. Dar, până la urmă, toate acestea țin de artificiu.

Dacă ne-am opri aici, am rămâne cu o frumoasă descriere a *Coborârii de pe Cruce*, dar am pierde complet miza acestui artificiu, care este, de fapt, de o intensitate spirituală ieșită din comun. Tabloul datează din 1527, anul jefuirii Romei, nu trebuie uitat, o perioadă în care Biserica Catolică trecea printr-o mare criză, iar schisma protestantă condusă de Luther câștiga teren. Răspunsul de credință pe care îl dă Pontormo în acest context, singurul pe care îl putea da, este de ordin intelectual. Un răspuns imediat e posibil doar din partea unui sfânt extatic – și, de altfel, la acea vreme, încep să apară din ce în ce mai mulți asemenea sfinți. Dar Pontormo nu este sfânt extatic, așa că el pictează un tablou artificial, singurul răspuns posibil la această criză religioasă fiind de natură intelectuală. În același

timp, e și o chemare adresată privitorului de a participa, într-un gest însuflețit de evlavie, la momentul în care Fecioara Maria își ia adio de la Isus. Mai este și poziția Mariei Magdalena, care se află în partea dreaptă a tabloului și care stă cu spatele la noi, invitându-ne să pătrundem în tablou. Nu-i vedem chipul, îi vedem doar părul: artificiu total. E o figură puternică, serpentinată, un tur de forță manierist, practic intrarea noastră în tablou: ține o bucată de pânză în mâna stângă, aflată în centrul tabloului. Asemenea mâinii sale, e rândul nostru să facem acest gest, să ne ducem într-un suflet și din suflet spre Isus. Aceste mize spirituale sunt prezente în procesul de „meșteșugire” a artei manierismului.

Ce-i drept, manierismul se îndepărtează de natură, dar nu ne putem rezuma la această caracteristică. Eu prefer o altă descriere, cea făcută de Robert Klein în *Forma și inteligibilul*: „Manierismul este o artă a artei.”* Aceasta arată că orice artă este o manieră de a face ceva, iar manierismul este arta acestei maniere. După cum spune Robert Klein, în manierism atenția trece de la *ce*, adică de la ceea ce este reprezentat, la *cum* este reprezentat. Manierismul presupune așadar o atitudine de apreciere artistică sau estetică față de obiectul reprezentat, față de maniera în care este reprezentat. De ce apare această trecere de la *ce* la *cum*? Cum se face că arta Renașterii devine o artă a artei Renașterii?

Pentru a răspunde la aceste întrebări, cea mai bună cale e să vedem cum s-a făcut această trecere, iar aici mă gândesc la atelierul lui Rafael. Este de-a dreptul fascinant să vezi cum, în câțiva ani, Rafael trece de la un stil la altul: în 1512 – 1513, realizează în Camera Semnăturii opere clasice prin excelență – *Școala din Atena* (ilustrația 19) și *Disputa Sfântului Sacrament* sunt capodopere ale Renașterii clasice ajunse la apogeu –, iar după doar patru ani pictează o capodoperă a artei *di maniera*,

* Robert Klein, *Forma și inteligibilul. Scrieri despre Renaștere și arta modernă*, 2 vol., traducere de Viorel Harosa, Meridiane, București, 1977.

și anume *Incendiul din Borgo* (ilustrația 20), în Camera Incendiului, aflată lângă Camera Semnăturii. Fresca înfățișează incendiul, însă tema principală, adică minunea prin care papa reușește să stingă incendiul din cartierul medieval Borgo, trece de-a dreptul în planul al doilea, într-o reprezentare minusculă, pe când în prim-plan vedem agitația oamenilor, drama celor mulți care încearcă din răspuțeri să stingă focul. Acești oameni sunt înfățișați într-o manieră absolut artificială: de exemplu, în dreapta, o caneforă ce poartă pe cap un vas enorm e reprezentată ca o figură ce merge grațios, elegant. În partea stângă, vedem un personaj gol, care își cară tatăl în spate și își ține aproape fratele, o trimitere la Enea fugind din Troia cuprinsă de flăcări. Prin urmare, în doar câțiva ani, Rafael reușește să facă trecerea de la pictura care marchează apogeul clasicismului la o artă *di maniera* aproape excesivă, exagerată.

Trebuie să înțelegem că la vremea aceea nu era în niciun caz vorba despre artă pentru artă, despre o demonstrație de virtuozitate din partea lui Rafael, ci, pur și simplu, despre răspunsul lui Rafael la un context politic și cultural extrem de fragil. Una dintre cele mai manieriste fresce ale lui Rafael, *Încoronarea lui Carol cel Mare*, îl înfățișează pe papa de la acea vreme, Leon al X-lea, încoronându-l pe Carol cel Mare, reprezentat cu trăsăturile lui Francisc I, pentru că lumea spera pe atunci că Francisc I va deveni împărat în locul lui Carol Quintul. Când își face apariția în pictură, odată cu atelierul lui Rafael, manierismul este strâns legat de presiunea politicului asupra artei. După cum a spus foarte bine Frederick Hartt, arta *di maniera* exprimă o criză de încredere în sursele puterii, în acordul dintre cultură și putere, în armonia logică și transparentă a formelor. Lumea nu mai crede în minunata formă umanistă, pentru că presiunea politică a dovedit că mitul Renașterii, cum spunea André Chastel, adică plenitudinea timpurilor – *plenitudo temporum* –, realizată la Roma sub egida Bisericii, nu rezistă în fața unor evenimente precum

conciliul schismatic de la Pisa, proclamația lui Luther de la Wittenberg și alte conflicte politice care marchează Europa acelei epoci. Aceste prime momente de criză vor fi apoi confirmate în mod tragic de-a lungul secolului al XVI-lea, care a fost marcat de mai multe crize: criza religioasă (din cauza problemelor ridicate de reforma protestantă, va fi organizat Conciliul de la Trento, căruia practic îi va lua treizeci de ani pentru a propune niște soluții), criza economică (aducerea aurului din America de Sud va da complet peste cap circuitele comerciale europene), criza politică (marile puteri ale vremii sunt Spania, Franța și Anglia; Italia, care până atunci era centrul lumii, nu se mai numără printre ele), criza științifică (pe de o parte, revoluția copernicană, iar pe de alta, anatomia umană care a fost bulversată de cartea lui Andreas Vesalius) etc. Prin urmare, secolul al XVI-lea e marcat de schimbări extraordinare, iar manierismul este răspunsul la aceste crize multiple.

Răspuns nu înseamnă neapărat și reflectare exactă. Desigur, manierismul este un ecou, reflectă parțial criza, dar mai ales răspunde la criză. În anumite cazuri, care țin practic de o ordine magică, este un răspuns la sentimentul de incertitudine, de instabilitate, de fragilitate a lumii. Îl citez din nou pe Montaigne, care spune așa în al doilea eseu din Cartea a III-a, „Despre căință”: „Lumea nu este decât necurmată clătinare. [...] Nu zugrăvesc ființa. Zugrăvesc trecerea.”* Așa traduce Montaigne acest sentiment de instabilitate universală a lumii. În fond, cosmosul este în plin proces de dezintegrare, iar universul nu se află încă acolo ca să-i ia locul, cum ar spune Alexandre Koyré. Rolul artei este să exprime această instabilitate și, de cele mai multe ori, să se joace cu ea. Trebuie să înțelegem că manierismul are o dimensiune ludică, paradoxul manierist fiind adeseori un joc.

* Montaigne, *op. cit.*, pp. 371-372.

Exemplul meu preferat în acest sens este Parco dei Mostri – Parcul Monștrilor – din Bomarzo, la aproximativ o sută de kilometri de Roma, în nord. Stâncile care se află aici au fost sculptate, iar statuile înfățișează monștri care ies din pământ pentru a-i devora pe vizitatori. Este un parc magic și inițiativ, cu o semnificație ascunsă. Una dintre sculpturi reprezintă Gura Infernului, în care poți intra să te răcorești – ceea ce-i paradoxal – și deasupra căreia stă scris un citat din Dante: „Voi, cei care intrați aici, lăsați orice speranță!”; practic, când e cald afară, înăuntru este răcoare. Suntem cât pe ce să comitem un sacrilegiu – cum să fie răcoare în iad? –, dar nu este decât un joc. Tot la Bomarzo mai există o casă cu un etaj construită de-a curmezișul, mult mai înclinată decât turnul din Pisa. Când intri, pierzi instantaneu orice senzație de stabilitate, pentru că rămâi drept, vertical, dar încerci întruna să te sprijini de ceva de teamă să nu cazi. De fapt, în mare măsură, manierismul pune în scenă tulburarea, frământarea, incertitudinea, ca să se joace cu ele și, poate, ca să le exorcizeze caracterul angoasant.

Am putea continua să discutăm pe tema aceasta, deoarece, fie că e vorba despre pictură, sculptură sau arhitectură, fie că e vorba despre arta din parcuri, modă etc., manierismul este foarte bogat. De pildă, șemineurile manieriste sunt extraordinare, așa cum sunt și ușile de la intrarea în unele clădiri, realizate sub forma unor guri devoratoare, precum cea de la Palatul Zuccari din Roma. Manierismul este, cel puțin pentru mine, o perioadă fascinantă, mai ales că se bazează pe încrederea profundă în puterea artei. Arta joacă aici rolul de adevărată putere, poate oferi răspunsuri la neliniștile, la întrebările pe care lumea și le pune. Un alt exemplu splendid îl constituie tema convertirii Sfântului Apostol Pavel, care se bucură de o atenție extraordinară în secolul al XVI-lea. Există foarte multe reprezentări ale convertirii Sfântului Apostol Pavel în acea perioadă, și pe bună dreptate. Pe de o parte, Sfântul Apostol Pavel, adică Paul, este nume de papă – în secolul al XVI-lea

sunt doi papi care poartă numele de Paul (Paul al III-lea și Paul al IV-lea), în total fiind șase, dintre care doi într-un singur secol – și, pe de altă parte, este apostolul preferat al lui Luther, care îl alege pe Pavel în defavoarea lui Petru. Așadar, convertirea Sfântului Apostol Pavel este în mod evident un mesaj trimis lui Luther: Luther-Pavel trebuie să se convertească. E interesant să vedem cum această temă a convertirii este abordată într-un mod destul de simplu la început, cu respectarea textului biblic – Sfântul Apostol Pavel merge pe jos spre Damasc și își pierde vederea –, dar, treptat, odată cu schimbările din secolul al XVI-lea, devine o imensă bătălie, un haos cosmic. Mulțimea de soldați capătă proporții uriașe, creându-se impresia că această convertire a lui Pavel-Luther are loc în mijlocul unei bătălii.

Secolul al XVI-lea crede în puterea artei și nu e de mirare că, odată cu manierismul, ia naștere o adevărată teorie modernă a artei. Putem vorbi despre o anumită modernitate a teoriei manieriste; interesantă în măsura în care arta nu mai este concepută doar ca o imitație care urmărește adevărul reprezentării – după cum susținea Alberti în secolul al XV-lea –, ci ca o expresie a ideilor artistului. La sfârșitul secolului, florentinul Zuccaro va exprima perfect tema ideii artistului, *idea*, prin apoteoza desenului din palatul său roman și prin celebra formulă: „Il disegno e un segno di Dio“, care înseamnă „Desenul este un semn al lui Dumnezeu“. Spiritul artistului este făcut după chipul și asemănarea spiritului lui Dumnezeu. Leonardo da Vinci a formulat primul această teorie a creației, care în secolul al XVI-lea va deveni însă un soi de vulgată.

Sper că acum înțelegeți pasiunea mea pentru manierism. Este o perioadă plină de freamăt, de forfotă și în același timp are specificul ei. După părerea mea, termenul de manierism ar trebui să aibă o arie de utilizare destul de restrânsă, pentru că manierismul are o anumită semnificație dacă e folosit în contextul istoric în care este valabil, adecvat. De exemplu, nu trebuie să confundăm manierismul cu barocul. A spune, așa

DANIEL ARASSE

cum fac unii, că Pontormo este un prebaroc înseamnă a nu înțelege deloc opera acestui pictor. Deosebirea între manierism și baroc constă, printre altele, în faptul că manierismul se caracterizează printr-o agitație extremă, dar paradoxală, un fel de involuție a mișcării, în timp ce barocul preia mișcarea manieristă și o orientează către un punct – care va fi soluția tuturor problemelor provocate de această agitație –, iar punctul respectiv reprezintă puterea: Dumnezeu, regele, papa. Marile opere baroce realizate în *trompe-l'œil* propun de fapt o soluție pentru agitația sterilă a manierismului.



Vermeer, fin și flu

De ce am scris despre Vermeer dacă subiectul meu predilect e Renașterea italiană? Mă atrage de mult timp. De când mă știu, mi-a plăcut un tablou de-al lui, *Fata cu cerceș de perle* (ilustrația 29), de o frumusețe și de o blândețe care, pe când aveam cincisprezece ani, mă făceau să mă îndrăgostesc de fata din tablou, dar nu de tablou, ceea ce e foarte ciudat. Îmi place și *Dantelăreasa*, iar când am citit fraza lui Delacroix despre „puterea tăcută a picturii”, m-am dus cu gândul la acest tablou. Pe lângă atracția pe care o simțeam de mult față de Vermeer, m-au enervat unele afirmații referitoare la pictura lui, ceea ce m-a împins și mai tare să scriu despre el. Îndeosebi despre misterul Vermeer, „sfînxul din Delft”, cum fusese supranumit în secolul al XIX-lea, care i-a făcut pe diverși scriitori sau amatori să spună tot felul de lucruri aberante despre pictura lui.

De fapt, aflăm mai multe despre autorul care scrie despre Vermeer decât despre pictorul însuși. Și mă refer aici la un autor american, foarte interesant, de altminteri, care vrea să demonstreze că Vermeer se confrunta cu o mare problemă sexuală și care ajunge să spună că pictorului îi era frică de femei. Or, cum să-ți fie frică de femei și să faci doisprezece copii cu soția ta? Mi-am zis atunci că mai degrabă era vorba despre o apropiere și că, de fapt, autorului cu pricina îi era frică de femei. Mă enervau mai ales ideea „realității realiste” – adică celebrul „realism” din pictura olandeză – și cea

a „realismului“ lui Vermeer. Cum nu cred să existe realism în pictură înainte de Gustave Courbet – există pictura realității, dar nu și „realism“ –, mi se părea că Vermeer nu e absolut deloc realist. Așa că mă întrebam cum ar putea un istoric ca mine să înțeleagă și să se apropie de acest „mister al lui Vermeer“. Voiam să înțeleg unicitatea artistului, pornind nu de la mine, de la unicitatea mea, ci de la epoca în care acesta a trăit. Mai precis, voiam să văd ce îl distingea de contemporanii săi. Vermeer a fost un pictor olandez ca toți ceilalți, dar astăzi se bucură de un statut excepțional. Alături de Rembrandt, este considerat cel mai mare pictor olandez. Ca să fac o paranteză, mi se pare curios că Svetlana Alpers, în cartea ei despre pictura olandeză, *The Art of Describing*^{*}, afirmă că nu-i poate introduce în volumul său pe acești doi pictori olandezi. Legitimitatea unei cărți care are pretenția să ne explice cum stau lucrurile cu pictura olandeză și care îi exclude din această pictură pe Rembrandt și pe Vermeer mă face să pun la îndoială însăși pertinența ipotezei de lucru a autoarei.

În cazul lui Vermeer, dacă Adam Biro nu mi-ar fi cerut să traduc cartea profesorului american John Michael Montias, *Vermeer and His Milieu. A Web of Social History*^{**}, lipsa mea de cunoștințe în legătură cu epoca acestui pictor nu mi-ar fi îngăduit să scriu despre el. Lucrarea are la bază douăzeci și cinci de ani de cercetări în arhivele olandeze, în urma cărora a putut să adune peste patru sute de documente despre Vermeer și familia lui. În original, titlul se referă la rețeaua socială care funcționa în jurul lui Vermeer. Din ceea ce am citit și am tradus, m-am oprit la trei informații asupra cărora vreau să reflectez. În primul rând, Vermeer n-a fost nicidecum un geniu nerecunoscut. În atelierul lui din Delft veneau să-l vadă tot felul de străini și, din două sau trei mărturii, aflăm că unii

^{*} *Arta descrierii.*

^{**} *Vermeer și mediul său. O rețea de istorie socială.*

făceau chiar și un ocol ca să-l poată întâlni pe celebrul domn Vermeer. Ideea geniului nerecunoscut la justa lui valoare sau complet necunoscut este așadar falsă. În al doilea rând, Vermeer a murit sărac. Da, așa este, numai că din cauze precise – nu e vorba că vindea în pierdere, ci că n-a mai obținut suficiente venituri de pe urma terenurilor soacrei sale, dar aceasta este o poveste lungă. Trebuie să avem în vedere faptul că Vermeer nu pictează pentru a trăi din pictură, pentru a face bani, lucru rar în Olanda secolului al XVII-lea, dat fiind că exista pe atunci o adevărată piață de artă în Olanda și că pictorii olandezi trăiau din picturile lor. Însă nu și Vermeer. El picta de dragul de a picta. Făcea trei – patru tablouri pe an, nu relua niciodată o formulă care se bucura de succes și, mai ales, când venea cineva să-i cumpere tablourile, n-avea nimic de vânzare! Nu păstra niciun tablou în atelier, toate se aflau în proprietatea unor negustori de-ai locului, pentru că nu voia să le vândă el. Așadar, el nu pictează pentru a trăi și, din acest motiv, nu-și va intensifica ritmul de lucru pentru a câștiga mai mulți bani din pictură. Producția sa anuală de tablouri va fi mereu aceeași. În fine, în al treilea rând, o informație interesantă, dar complexă: într-un mediu olandez protestant, Vermeer era catolic. Se convertise la catolicism de la douăzeci de ani și era un catolic convins, după cum o arată documentele strânse de Montias. Și-a petrecut viața în așa-numitul „colț al papistașilor”, cartierul în care stăteau catolicii din Delft. Nu putem spune că particularitatea sau specificitatea lui Vermeer este în mod special legată de catolicism, însă este ceva tulburător în povestea aceasta, deși nu este singurul pictor olandez catolic.

Având aceste informații, puteam să încep cercetarea despre Vermeer. Am avut norocul să ajung la Institutul de Studii Avansate din Princeton. Bibliotecile americane sunt minunate, pentru că, datorită serviciilor universitare pe care le oferă, în numai câteva luni, poți umple lacune semnificative în cunoștințe. Am citit acolo multe lucruri și mai ales teza lui

Arthur Wheelock, în prezent curator la National Gallery of Art din Washington, care m-a convins să scriu despre Vermeer. Este unul dintre marii specialiști în opera lui Vermeer, a scris lucrări splendide despre felul în care pictorul folosește camera întunecată. Este vorba despre *camera obscura*, un obiect cu sticlă mată, datorită căruia avem deja reprezentat în două dimensiuni ceea ce vrem să pictăm. *Camera obscura* era foarte folosită în Olanda secolului al XVII-lea, de fapt chiar și în secolul al XVI-lea, iar Vermeer, ca de altfel toți pictorii de la acea vreme, a utilizat-o și el. Doar că, după cum a remarcat Arthur Wheelock, Vermeer utiliza această tehnică pentru a-i reprezenta efectele într-un mod deplasat. Mecanismul e foarte clar: într-o cameră obscură prost reglată, apar așa-numitele picături de difuzie a luminii – cam cum se întâmplă astăzi cu un aparat de fotografiat atunci când o reflexie lasă o pată de lumină pe fotografie. Pentru ca pata să se formeze, lumina trebuie să fie proiectată pe o suprafață strălucitoare, cu un puternic efect de oglindă. Sunt multe astfel de exemple în pictura olandeză din secolul al XVII-lea și, în special, în opera lui Vermeer. Se vorbește despre „poantilismul” său, dar ideea este că el pictează întotdeauna aceste pete de lumină acolo unde n-au cum să apară. De pildă, nu putem avea niciodată pete de lumină pe o pâine rotundă. Totuși, dacă privim *Lăptăreasa* (ilustrația 30), vedem niște frumoase pete de lumină pe bucata de pâine din prim-plan. Așadar, nu există niciun fel de realism în modul în care Vermeer folosește camera obscură. Atunci de ce se străduia să folosească o cameră obscură prost reglată pentru a avea aceste efecte de difuzie a luminii? Și de ce picta efectul de difuzie a luminii acolo unde n-avea cum să-l vadă niciodată? Iată niște întrebări asupra cărora merită să ne oprim.

Vermeer nu este pictorul ingenuu pe care îl credem, e un pictor profund. De aceea trebuie să ne uităm cu atenție la tablourile sale. Să privim, să privim și iar să privim... Eu mi-am pus două întrebări. În primul rând, de ce un pictor de finețe,

care folosește pensule extrem de fine, pictează flu, cu contururi imprecise, estompate? Vermeer este un pictor de finețe care pictează flu. Curios lucru. Și trebuia să găsesc un răspuns la întrebarea aceasta. În al doilea rând, cum se face că Vermeer pune mereu obstacole între privitor și figura reprezentată? În tablourile lui, de cele mai multe ori, se văd în prim-plan ba un covor, ba o masă, ba un scaun, ba o draperie, creând astfel un obstacol între obiectul principal, reprezentat pe la mijloc sau chiar în plan îndepărtat, și privirea spectatorului, care nu poate ajunge direct la obiectul respectiv. A trebuit să mă uit cu atenție și să încerc să înțeleg cum e posibilă o asemenea construcție, cu atât mai mult cu cât, așa cum spunea un specialist, Vermeer nu avea imaginație. Adică Vermeer nu inventează niciun subiect original. Nu găsim nicio temă originală în opera lui, toate sunt teme la modă în pictura olandeză din secolul al XVII-lea. Prin urmare, originalitatea lui Vermeer, particularitatea lui constă în felul în care pictează această banalitate tematică.

Pornind de la întrebările de mai sus, am avut parte de surprize interesante. Coerența unui tablou poate fi scoasă la iveală numai privindu-l cu atenție, nu interpretându-l în mod arbitrar. Destul de repede, mi s-a părut că prind contur două coerențe principale. Vermeer pictează scene de interior, iar din acest punct de vedere este un banal pictor olandez din secolul al XVII-lea. Există puține scene exterioare pictate de Vermeer: doar celebra *Vedere din Delft* și *Străduța*, prea puțin în comparație cu contemporanii săi. Însă, în scenele de interior, Vermeer pictează înăuntrul înăuntrului: vedem adeseori în tablourile sale ferestre, dar, chiar și atunci când sunt deschise, n-o să vedem niciodată exteriorul de dincolo de ele; sunt deschise în așa fel încât să sugereze exteriorul, pe care însă nu-l putem vedea. Suntem înăuntrul înăuntrului, pentru că avem aceste obstacole vizuale în prim-plan. Suntem în casă, exteriorul este evocat, chiar dacă exclus, însă există un obstacol între noi și personaj. Acesta este înăuntrul

înăuntrului. Prin urmare, spre deosebire de cazul multor colegi de-ai săi, la Vermeer, problematica sau tensiunea există nu între lumea privată și lumea publică, între interior și exterior, ci între intimitate și lumea privată. Înăuntrul lumii private. Intimul în privat.

A doua surpriză, strâns legată de prima, care m-a fascinat la fel de mult, se referă la faptul că intimitatea e prezentată ca fiind extrem de apropiată de noi, dar, totodată, absolut inaccesibilă. Și spun asta pentru că am văzut construcțiile în perspectivă ale lui Vermeer. În secolul al XVII-lea, era cunoscut ca maestru al perspectivei, dar ulterior s-a uitat acest aspect. Tablourile lui Vermeer sunt construite toate la fel din punct de vedere al perspectivei. Linia orizontului geometric, care corespunde ochiului nostru de privitor, se află foarte aproape de nivelul ochilor figurilor pictate, dar întotdeauna puțin mai jos. Suntem așadar aproape de figura pictată, dar puțin decalați în raport cu ea; suntem aproape de privirea figurii, dar nu ne intersectăm cu ea. Cel mai bun exemplu, de care mi-am dat seama imediat după aceea, este tocmai *Dantelăreasa*. Dacă mergeți la muzeu să vedeți tabloul, uitați-vă la firul dantelăresei – de o precizie și de o finețe extreme –, este singurul detaliu clar, în timp ce restul elementelor sunt flu, chiar și în prim-plan. Asta înseamnă că vedem firul exact așa cum îl vede dantelăreasa. Ne uităm la același lucru la care se uită și ea, numai că, privirea noastră fiind mai jos decât a ei, nu vedem ce face. Nu vom vedea niciodată dantela la care meșterește ea. E ceva ieșit din comun aici: dacă pictezi o dantelăreasă în Olanda secolului al XVII-lea, scopul e să arăți dantela. În tabloul lui Vermeer n-o vom vedea însă niciodată. Suntem foarte aproape s-o vedem, suntem aproape de intimitatea ei, dar ne scapă. Cred că aici se află sursa misterului lui Vermeer. Acest mister este mai întâi construit ca un secret, construit intenționat de pictor ca un secret al personajului, astfel că noi suntem destinatarii săi excluși, iar tabloul este depozitarul, locul în care e păstrat.

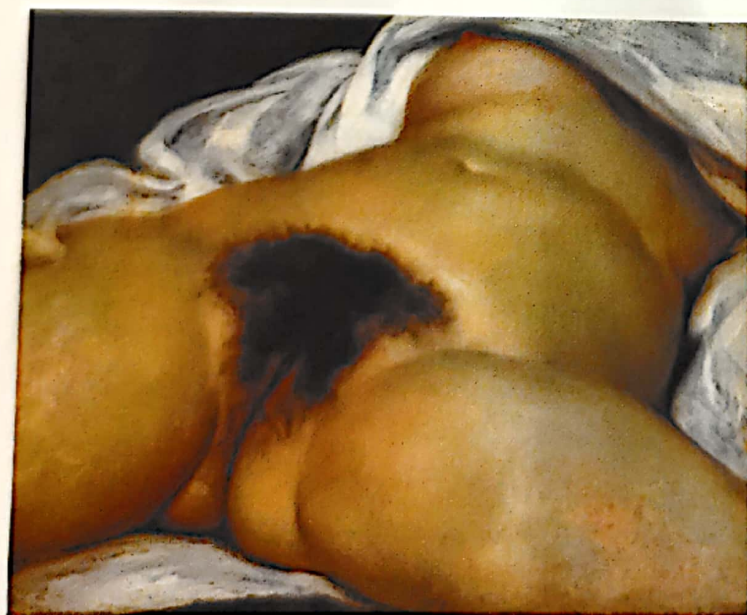
înăuntrului. Prin urmare, spre deosebire de cazul multor colegi de-ai săi, la Vermeer, problematica sau tensiunea există nu între lumea privată și lumea publică, între interior și exterior, ci între intimitate și lumea privată. Înăuntrul lumii private. Intimul în privat.

A doua surpriză, strâns legată de prima, care m-a fascinat la fel de mult, se referă la faptul că intimitatea e prezentată ca fiind extrem de apropiată de noi, dar, totodată, absolut inaccesibilă. Și spun asta pentru că am văzut construcțiile în perspectivă ale lui Vermeer. În secolul al XVII-lea, era cunoscut ca maestru al perspectivei, dar ulterior s-a uitat acest aspect. Tablourile lui Vermeer sunt construite toate la fel din punct de vedere al perspectivei. Linia orizontului geometric, care corespunde ochiului nostru de privitor, se află foarte aproape de nivelul ochilor figurilor pictate, dar întotdeauna puțin mai jos. Suntem așadar aproape de figura pictată, dar puțin decalați în raport cu ea; suntem aproape de privirea figurii, dar nu ne intersectăm cu ea. Cel mai bun exemplu, de care mi-am dat seama imediat după aceea, este tocmai *Dantelăreasa*. Dacă mergeți la muzeu să vedeți tabloul, uitați-vă la firul dantelăresei – de o precizie și de o finețe extreme –, este singurul detaliu clar, în timp ce restul elementelor sunt flu, chiar și în prim-plan. Asta înseamnă că vedem firul exact așa cum îl vede dantelăreasa. Ne uităm la același lucru la care se uită și ea, numai că, privirea noastră fiind mai jos decât a ei, nu vedem ce face. Nu vom vedea niciodată dantela la care meșterește ea. E ceva ieșit din comun aici: dacă pictezi o dantelăreasă în Olanda secolului al XVII-lea, scopul e să arăți dantela. În tabloul lui Vermeer n-o vom vedea însă niciodată. Suntem foarte aproape s-o vedem, suntem aproape de intimitatea ei, dar ne scapă. Cred că aici se află sursa misterului lui Vermeer. Acest mister este mai întâi construit ca un secret, construit intenționat de pictor ca un secret al personajului, astfel că noi suntem destinatarii săi excluși, iar tabloul este depozitarul, locul în care e păstrat.

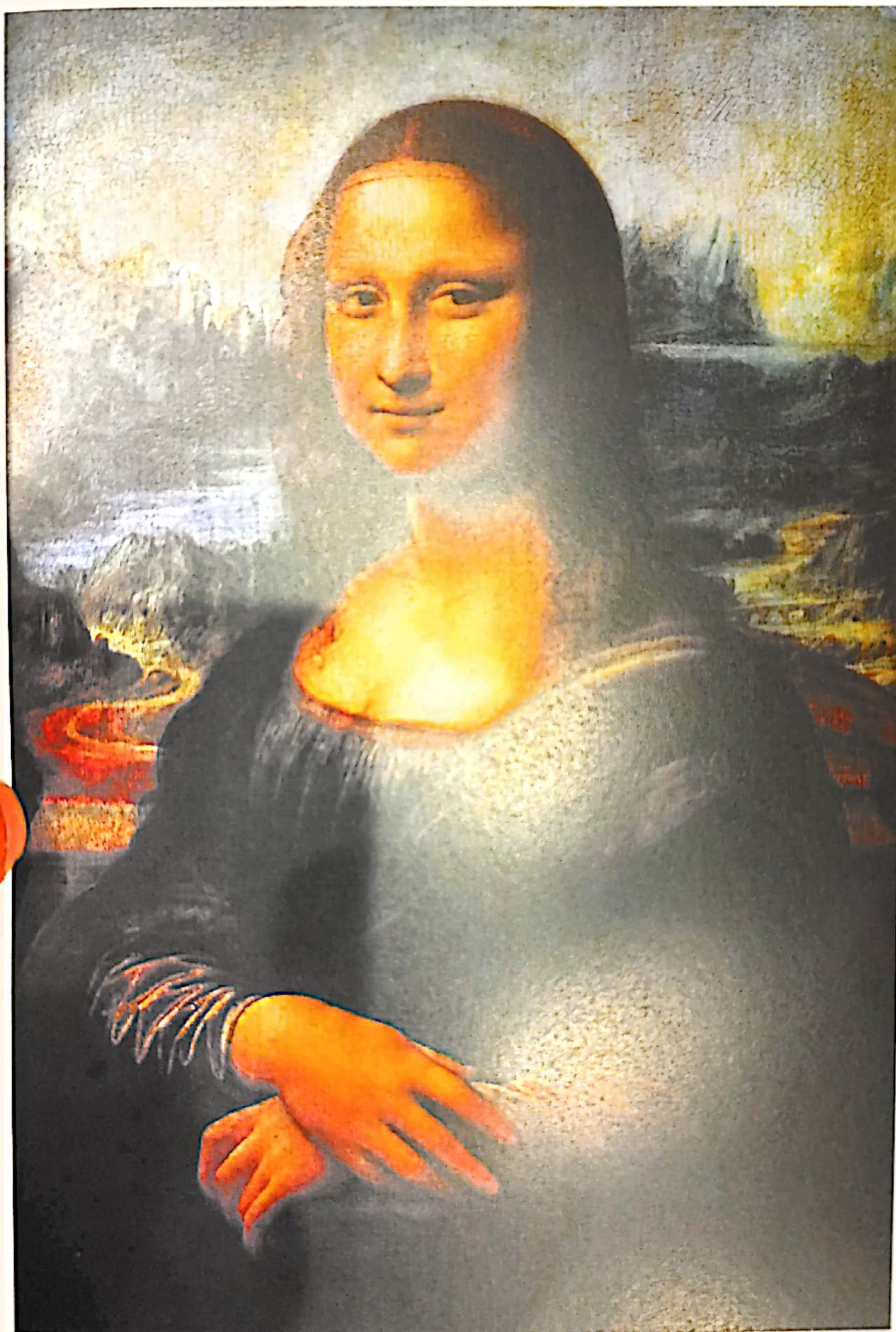




2. Jean-Honoré Fragonard, *Zăvorul* (cca 1777)
 Ulei pe pânză, 73 × 93 cm. Muzeul Luvru, Paris



3. Gustave Courbet,
Originea lumii (1866)
 Ulei pe pânză, 46 × 55 cm.
 Muzeul Orsay, Paris



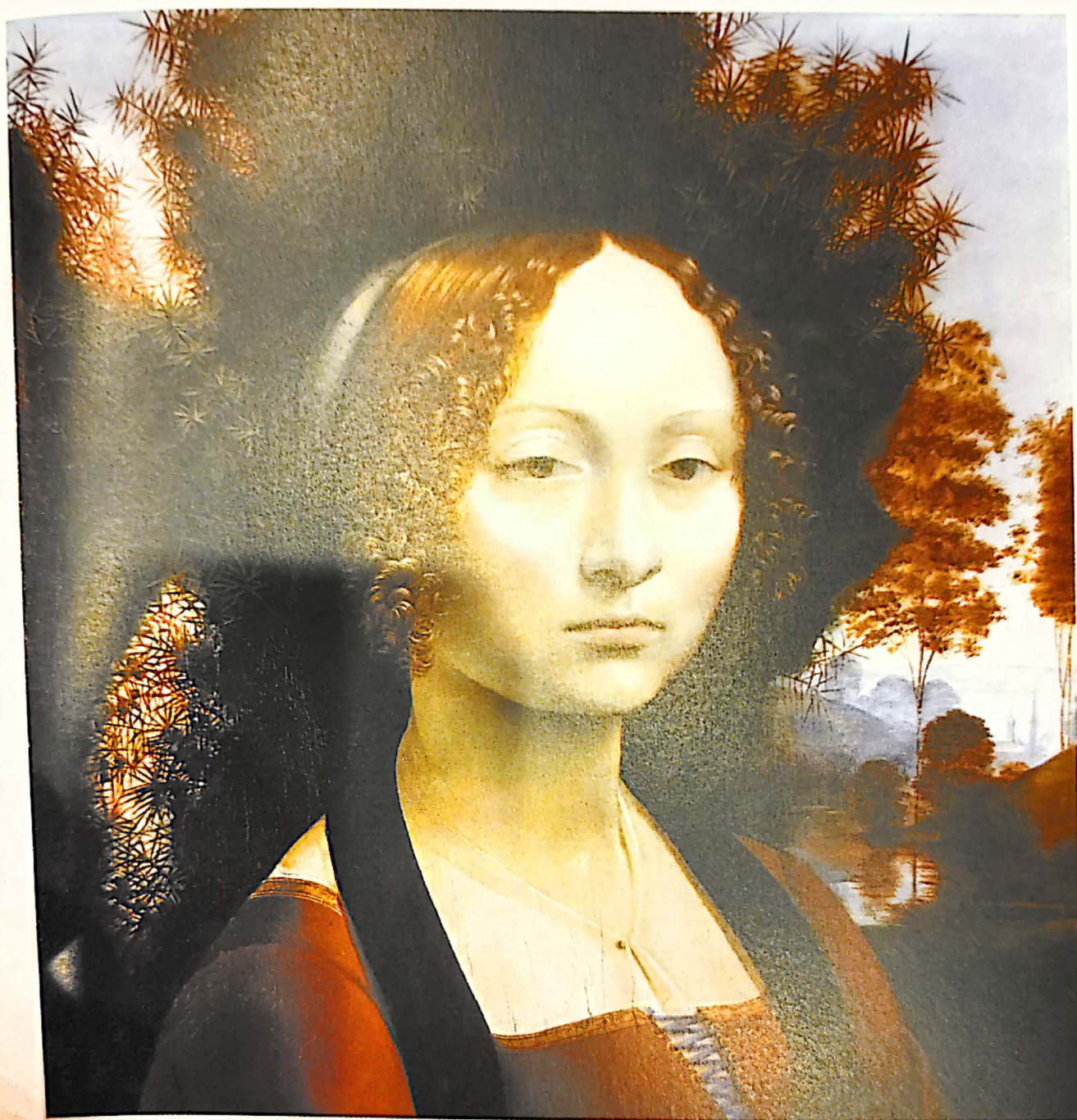
4. Leonardo da Vinci, *Gioconda* (1503 – 1506)
Ulei pe lemn, 77 × 53 cm. Muzeul Luvru, Paris



5. Tițian, *Venus din Urbino* (1538)
 Ulei pe pânză, 119 × 165 cm. Galeria Uffizi, Florența



6. Antonello da Messina, *Portret de bărbat (Bărbatul care râde)*
 (cca 1470)
 Ulei pe lemn, 30 × 25 cm.
 Muzeul Fundației Mandralisca,
 Cefalù



7. Leonardo da Vinci, *Portretul Ginevrei de' Benci* (cca 1474)
Ulei pe lemn, 39 × 37 cm. National Gallery of Art, Washington



8. Masaccio, *Plata tributului* (1424 - 1428) (detaliu)
Frescă, 247 × 597 cm. Santa Maria del Carmine, capela Brancacci, Florența



9. Ambrogio Lorenzetti, *Buna Vestire* (1344)
Tempera pe lemn, 122 × 177,5 cm. Pinacoteca Națională, Siena



10. Domenico Veneziano, *Buna Vestire* (cca 1445)
Tempera pe lemn, 27,3 × 54 cm. Muzeul Fitzwilliam, Cambridge



11. Piero della Francesca, *Buna Vestire*, poliptic din Perugia (1470)
Tempera pe lemn, 122 × 194 cm. Galeria Națională din Umbria, Perugia



12. Fra Angelico, *Buna Vestire* (1433 – 1434)
Tempera pe lemn, 175 × 180 cm. Muzeul diocezan, Cortona



13. Fra Angelico,
Buna Vestire
(cca 1450)
Frescă,
230 × 321 cm.
Mănăstirea
San Marco
(coridorul nordic),
Florența



14. Fra Angelico (atribuită lui), *Buna Vestire* (1435 – 1445)
 Tempera pe lemn, 194 × 194 cm. Muzeul Prado, Madrid



15. Filippo Lippi, *Buna Vestire* (înainte de 1460)
Tempera pe lemn, 68,5 × 152 cm. National Gallery, Londra



16. Francesco del Cossa, *Buna Vestire* (cca 1470)
Tempera pe lemn, 137 × 113 cm. Gemäldegalerie, Dresda



17. Domenico Veneziano, *Retablul Sfintei Lucia dei Magnoli* (cca 1445)
Tempera pe lemn, 209 x 216 cm. Galeria Uffizi, Florența



18. Antonello da Messina, *Sfântul Sebastian* (1476)
Ulei pe pânză, 171 x 85 cm. Gemäldegalerie, Dresda



19. Rafael, Școala din Atena (1509 – 1510)
Frescă. Camera Semnăturii, Palatul Vatican



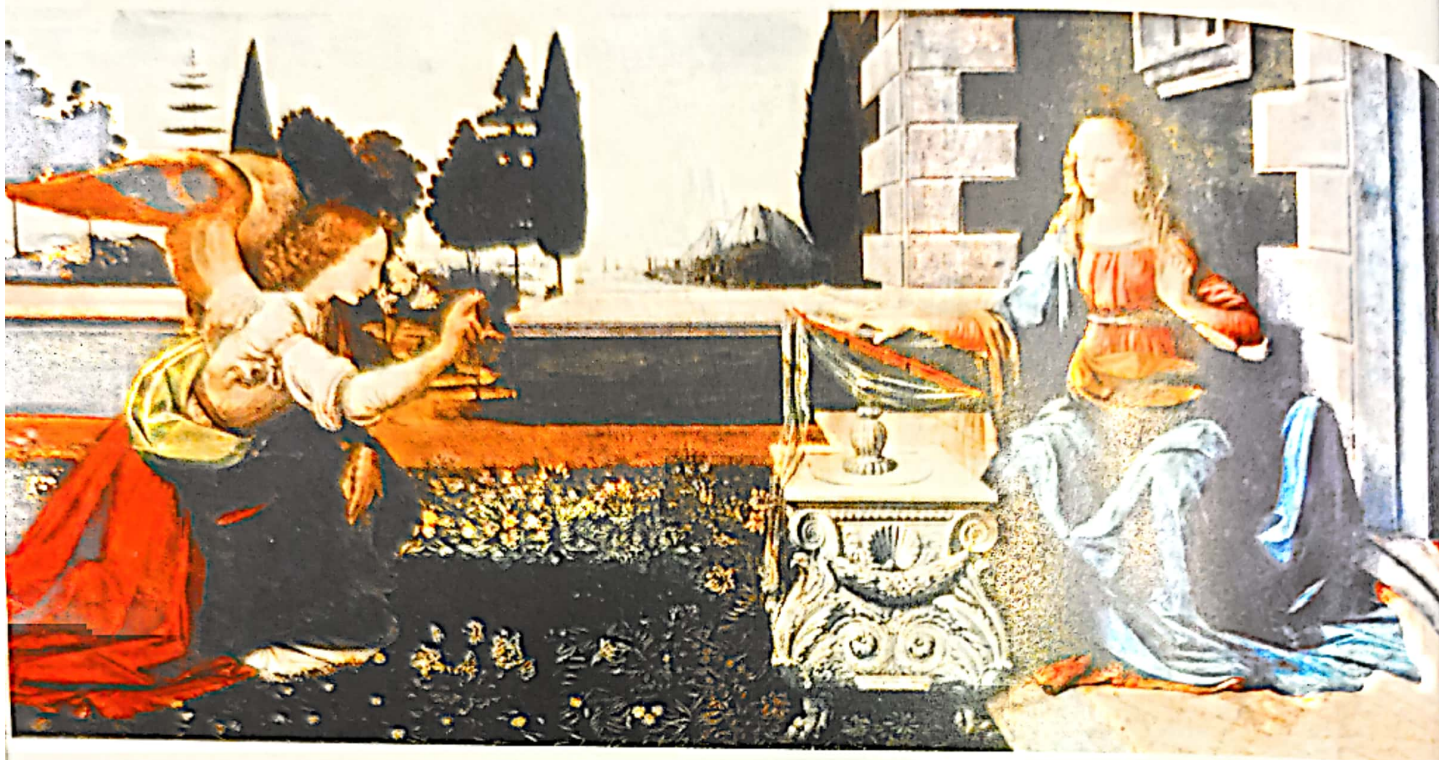
20. Rafael, Incendiul din Borgo (1514 – 1515) (detaliu)
Frescă. Camera Incendiului, Palatul Vaticanului



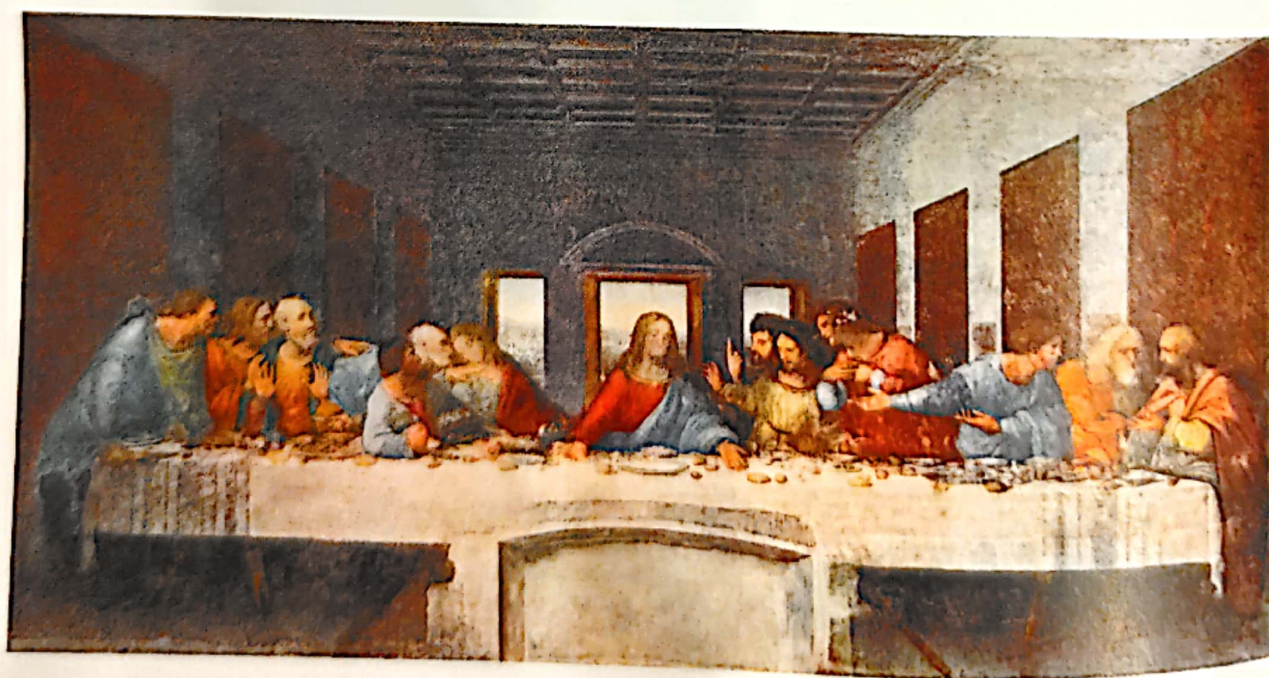
21. Leonardo da Vinci, *Valea râului Arno* (1473)
Peniță și tuș, 19 × 28,5 cm. Galeria Uffizi, Florența



22. Leonardo da Vinci, *Adorația Magilor* (1481)
Tempera, ulei și carbonat de plumb pe lemn, 243 × 246 cm.
Galeria Uffizi, Florența



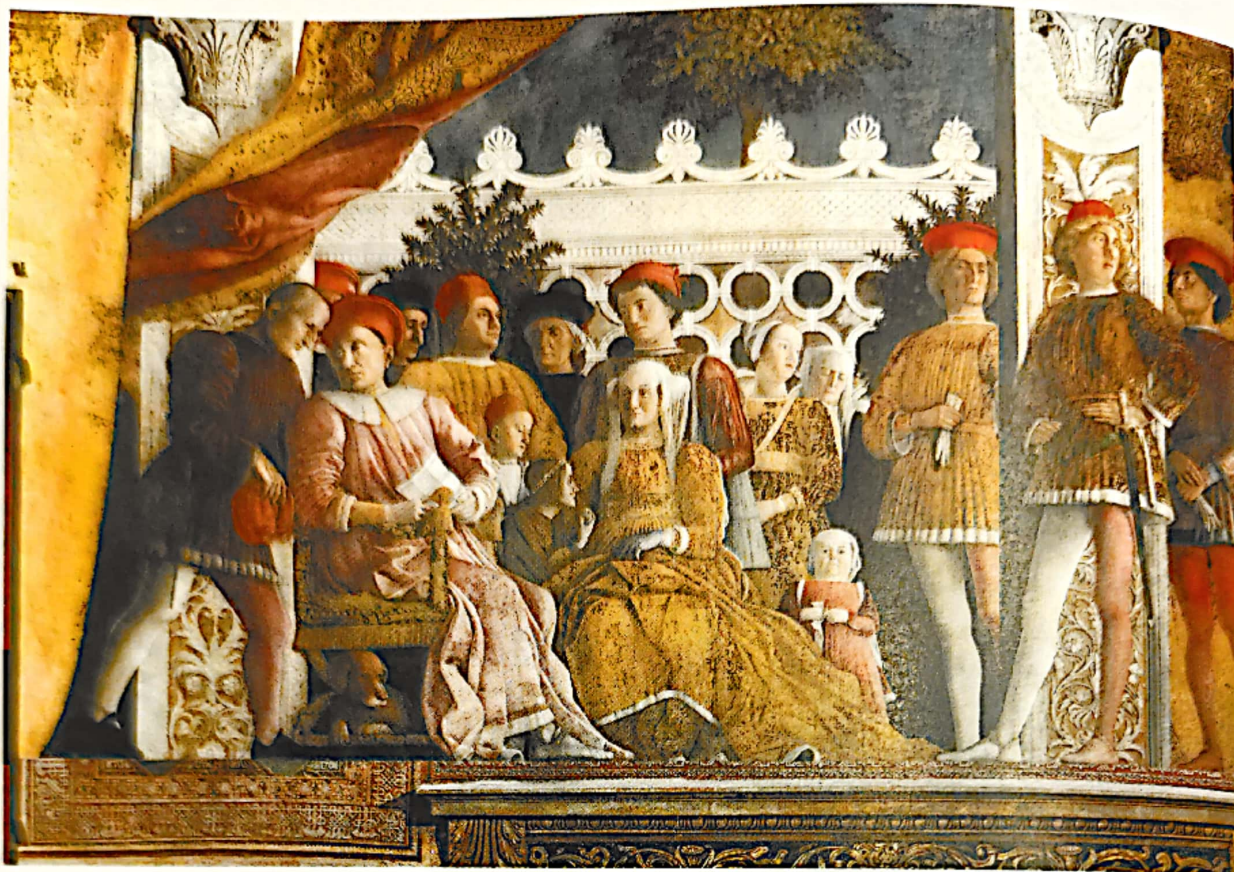
23. Leonardo da Vinci, *Buna Vestire* (1473 - 1475)
 Ulei și tempera pe lemn, 98 × 217 cm. Galeria Uffizi, Florența



24. Leonardo da Vinci, *Cina cea de Taină* (1495 - 1498)
 Ulei și tempera pe perete, 460 × 880 cm. Biserica Santa Maria delle Grazie, Milano



25. Duccio di Buoninsegna, *Maestà* (detaliu)
Tempera pe lemn, 214 × 412 cm. Muzeul Domului, Siena



26. Andrea Mantegna, *Camera Soților (Camera degli Sposi)* (1469 – 1474) (detaliu)
Peretele nordic, *Curtea adunată* (1469 – 1474)
Frescă. Palatul Ducal, Mantova



27. Ambrogio Lorenzetti, *Alegoria efectelor bunei guvernări* (1338 – 1339)
Frescă. Palatul Public, Siena



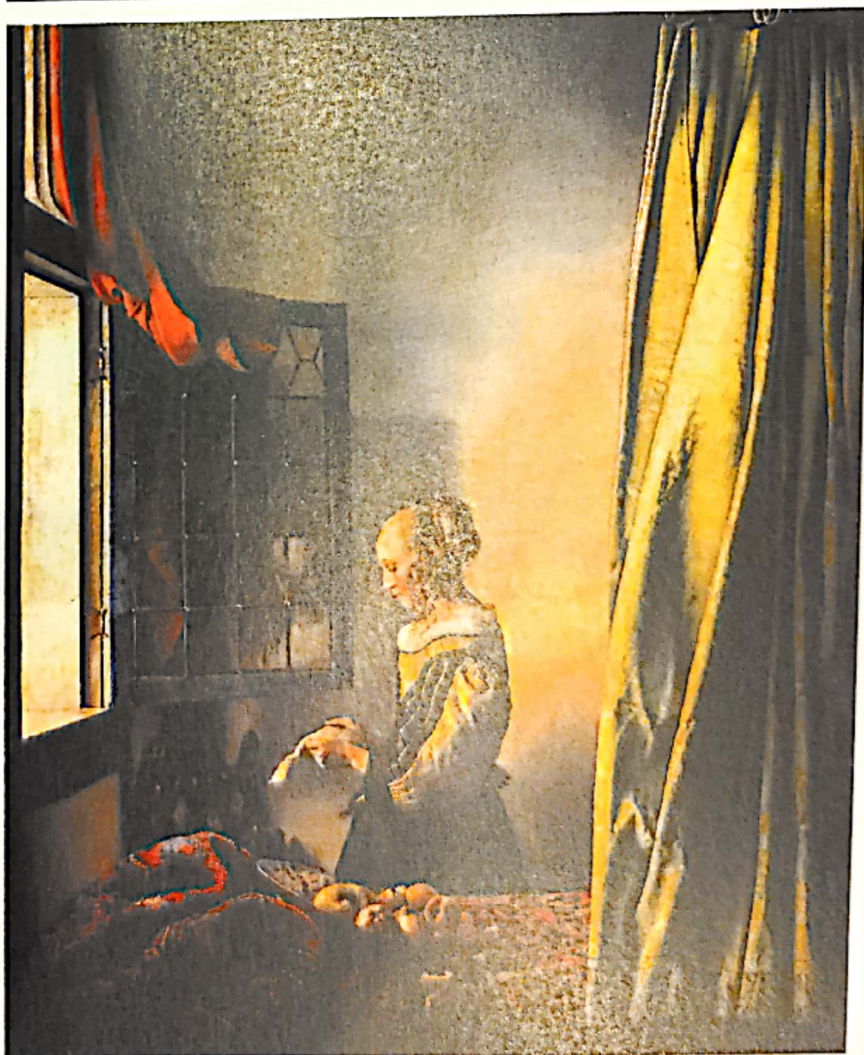
28. Pontormo, *Coborârea de pe Cruce* (1527)
Ulei pe lemn, 313 x 192 cm. Biserica Santa Felicità, Florența



30. Vermeer, *Lăptăreasa*
(1658 – 1660)
Ulei pe pânză,
45,5 × 41 cm.
Rijksmuseum,
Amsterdam



31. Vermeer, *Fată citind
o scrisoare la fereastră*
(1657)
Ulei pe pânză,
83 × 64,5 cm.
Gemäldegalerie, Dresda





32. Vermeer, *Arta picturii (Atelierul pictorului)* (1665)
Ulei pe pânză, 130 × 110 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena



33. Diego Velázquez, *Las Meninas* (1656)
Ulei pe pânză, 321 x 281 cm. Muzeul Prado, Madrid



34. Édouard Manet, *Olympia* (1863)
Ulei pe pânză, 130,5 × 190 cm. Muzeul Orsay, Paris



35. Jean-Auguste-Dominique
Ingres, *Doamna Moitessier*
(1852 – 1856)
Ulei pe pânză, 120 × 92 cm.
National Gallery, Londra

Iată un alt exemplu: tabloul *Fată citind o scrisoare la fereastră*, care se află în Dresda (ilustrația 31). Pictura înfățișează o tânără care stă în picioare în fața unei ferestre, îi vedem chipul reflectat în geam, dar nu vedem nimic din exterior. Fata citește o scrisoare, iar în prim-plan se află o masă cu un covor pe ea și un coș de fructe, un obstacol în calea privirii noastre. Mai este și o draperie verde, trasă până la un anumit punct – element banal în secolul al XVII-lea în Olanda –, dar s-a observat că Vermeer a adăugat-o după aceea. La început, pe perete era un tablou cu un „Cupidon mesager”, adică un Cupidon care ținea în mână o scrisoare ce arăta conținutul epistolei citite de tânără – era vorba așadar despre o scrisoare de dragoste. Mai târziu, Vermeer a renunțat la acest detaliu prea explicit, a pictat în locul lui un perete și o draperie trasă. Dar până unde ajunge aceasta? Vermeer a tras draperia până într-un loc foarte precis, mai exact punctul de fugă al construcției geometrice. Or, punctul de fugă reprezintă poziția teoretică a ochiului nostru, al privitorilor. Așa că draperia trasă până la punctul de fugă ne arată că nu vedem tot, că vedem ceva ascuns.

Dacă aș continua analiza (ce am spus până acum e doar o schiță a ceea ce-ar fi de spus pe tema aceasta), aș adăuga că acest mister are o anumită profunzime, un ecou, o rezonanță. Misterul lui Vermeer nu se bazează doar pe acest secret, ci și pe o adevărată teorie a picturii. Dat fiind că Vermeer are o teorie a picturii foarte clară, mi-a luat ceva timp s-o identific, dar acum o recunosc fără probleme. N-o găsim în niciun text de-al lui Vermeer, pentru că nu ne-a lăsat așa ceva, ci în tabloul său *Arta picturii*, pe care el însuși îl numea așa, dar care, din păcate, este cunoscut mai ales cu titlul *Atelierul pictorului* (ilustrația 32). Se află la Viena și reprezintă un pictor stând cu spatele la noi și cu fața spre o hartă geografică, în timp ce pictează alegoria istoriei. Pictorul și modelul său, care stă în fața hărții, se află în plan îndepărtat. Dacă ne uităm cu atenție la tablou și analizăm construcția, compoziția și mizele sale,

observăm că Vermeer, pictor olandez din secolul al XVII-lea, păstrează marea concepție asupra picturii clasice ca pictură a istoriei și ca pictură a cunoașterii demonstrate.

Dar cum putem spune asta despre Vermeer, când el este pictor de interioare? Ei bine, în primul rând, pentru Vermeer, *Arta picturii*, după cum o arată și titlul, este o alegorie. În al doilea rând, Vermeer a pictat tabloul pentru el însuși, nu l-a arătat niciodată nimănui și, mai ales, nu l-a vândut niciodată, în condițiile în care lumea venea la el să-i cumpere tablourile. Mai târziu, văduva și soacra lui s-au luptat pentru a-l păstra; era așadar un tablou foarte important pentru Vermeer și pentru familia lui. Dar ce vedem în tablou? În aparență, totul e simplu: un pictor care-și pictează modelul. Însă, dacă privim mai atent, totul se complică: mai întâi, nu știm cine este acest pictor reprezentat. S-a spus că ar fi chiar Vermeer, dar cum a făcut să se picteze din spate? Nu există nicio dovadă că ar fi el. Desigur, pictorul reprezentat poartă niște haine pe care Vermeer le poartă într-un alt tablou, de pe vremea când era tânăr, doar că acum sunt demodate, vechi de patruzeci de ani, iar modelul cu pricina nu se mai purta în Olanda atunci când a fost realizat tabloul. Și-apoi, cine știe, poate că Vermeer a pus în locul lui un prieten căruia i-a dat să-i poarte hainele. În orice caz, nu știu cine este pictorul.

Există anumite anomalii stranii în acest tablou. De pildă, pictorul stă pe un scaun, cu spatele, și pictează alegoria istoriei, dar, dacă ne uităm la tablou, pictorul n-a trecut de etapa schiței. Este doar un desen pe suprafața tabloului, sunt puse primele tușe de culoare, iar el pictează cu ajutorul unei baghete pe care-și sprijină mâna, ținând pensula pe pânză. Ideea e că în această etapă a picturii nu este nevoie de baghetă de reazem, ea se folosește la sfârșit, nu la început. Ce să caute acest instrument în momentul acela? Un alt exemplu: pe panou se vede foarte bine un desen, însă Vermeer n-a făcut niciodată schițe pentru tablourile lui. Nu există linii în tablourile lui Vermeer, nici măcar acoperite cu vopsea. Prin urmare,

pictorul din tablou nu pictează ceea ce pictează Vermeer, întrucât pictează o alegorie a istoriei, iar Vermeer nu pictează așa ceva. E foarte bizar... Și totuși e Vermeer! Există aici un element extrem de interesant – repet, tabloul trebuie privit cu atenție. Este vorba despre hartă, excelent reprodusă, dar ilizibilă, n-o putem vedea clar din cauza luminii. Nu putem citi decât *Nuova descriptio*, pe banda neagră de sus. E titlul tabloului, în sensul din Evul Mediu, *titulus*, care arăta semnificația tabloului. Această *Artă a picturii*, cum o numea Vermeer, este o *nuova descriptio*, *descriptio* fiind folosit aici cu sensul de „pictură”. Vermeer e perfect conștient că, înscriindu-se în tradiția mării picturi a istoriei – de unde muza Istoriei și harta, pentru că Geografia, după cum se spune în secolul al XVII-lea, este Istoria pusă în fața ochilor –, nu mai poate continua această tradiție în Olanda secolului al XVII-lea. În schimb, face o *nuova descriptio*. La ce se referă cunoașterea, știința din pictura lui Vermeer? La lumină. Aspectul lucrurilor este „prospectul” lui Vermeer, cum ar zice Poussin. Din acest punct de vedere, prospectul lui Vermeer este aspectul luminos al lucrurilor. Această știință a luminii ajunge – splendid paradox – să tulbure cunoștințele pe care le arată. Mai exact, nu putem citi harta pentru că este scăldată în lumină. E normal! Este o hartă a picturii, o hartă care trebuie privită, nu citită. Însă datorită acestei lumini, care ne ajută să vedem și care ne tulbură cunoștințele pe care ni le arată, putem ajunge la metafizica luminii lui Vermeer. Se spune adesea că Vermeer este pictorul luminii – și pe bună dreptate. Există o adevărată metafizică a luminii în opera lui, al cărei echivalent filozofic se află, cred, la Kepler. La Kepler găsim expresia unei lumini spirituale, care este lumina lui Vermeer.

Ajuns în acest punct, am văzut o nouă pistă în ceea ce privește dimensiunea catolică a lui Vermeer. Misterul lui Vermeer este atât secretul, elementul construit în tablou, așa cum am spus înainte, cât și faptul că pictura, în marea tradiție catolică, poate să cuprindă în mod misterios prezențe vii și

DANIEL ARASSE

să facă minuni. În cazul lui Vermeer, pictura nu face minuni, e vorba doar despre posibilitatea pe care o are pictura de a întruchipa ceva. Pentru mine acesta este răspunsul la misterul lui Vermeer.



Avantajele și dezavantajele anacronismului

Anacronismul este unul dintre cele mai interesante și mai problematice aspecte ale cercetării actuale din istoria artei, tocmai pentru că istoricul a fost mereu anacronic în raport cu obiectul său de studiu. Cred că, în condițiile de receptare a operei de artă din ultimii treizeci de ani, problema pusă de anacronismul istoricului în raport cu obiectul său de studiu devine interesantă, ba chiar incitantă. Unul dintre principiile istoricului este acela de a încerca (și spun bine a încerca) să evite pe cât posibil anacronismul. Este o caracteristică a oricărei istorii și niciun istoric nu va invoca anacronismul în favoarea sa, spunând că-l practică și că e mândru de acest lucru. Artistul sau filozoful are dreptul s-o facă, poate chiar e de datoria lui să scoată obiectul din trecut, din vremea sa, pentru a-l face să trăiască în condițiile actuale. Istoricul are însă această constrângere ciudată – provocatoare în plan intelectual – de a pretinde că încearcă să evite ceea ce e parte constitutivă în relația sa cu obiectul de studiu.

Iată un exemplu de anacronism care trebuie evitat: să spui că Rafael este un artist al secolului al XVIII-lea. E o greșeală pe care n-are voie s-o facă nici măcar un student din anul întâi după două săptămâni de cursuri. Un alt exemplu, puțin mai complex: să vorbești despre realism în pictură înainte de Gustave Courbet mi se pare un anacronism destul de grav. Noțiunea de realism apare în limba franceză abia la începutul

secolului al XIX-lea – prima definiție a realismului este, de fapt, teoria ideilor după Platon. În 1855, Gustave Courbet pune bazele noțiunii de realism în istoria artei, propunând un concept exact, pe care îl explică și care constituie propria sa teorie: „Mi se spune că sunt realist, ei bine, atunci să fim realiști!” Prin urmare, să vorbești despre realismul lui Giotto – așa cum vedem în destule cărți de istoria artei – dovedește, cred eu, că nu ai înțeles deloc opera pictorului. Desigur, Giotto e preocupat de realitate și are o concepție diferită de cea a lui Duccio sau Cimabue. Însă la el nu e vorba despre realism, altminteri n-am mai înțelege de ce spune Courbet că este realist și că este mândru de asta.

Un alt exemplu se referă la frații Le Nain, marii pictori francezi din secolul al XVII-lea. Discuția despre realism în cazul lor este absolut nepotrivită, pentru că, dacă ne gândim la câteva dintre tablourile lor, observăm clar că au o compoziție în friză, după principiul frizei din pictura istorică. De pildă, într-un decor de interior țăranesc, vedem o măsuță absolut obișnuită, acoperită cu o față de masă albă cu multe pliuri: irealism total. Problema nu e să spunem că frații Le Nain sunt realiști, ci mai degrabă să arătăm cum se raportează ei la reprezentarea realității și de ce înnobilează ei reprezentarea țăranului în stilul lui Caravaggio sau în stilul flamand. În acel moment, ne facem o idee despre noblețea realului din opera fraților Le Nain, care n-are nimic de-a face cu noțiunea de realism folosită când vine vorba despre ei. De altfel, după ce au fost redescoperiți, au fost considerați pictori ai realului, ceea ce mi se pare mult mai interesant.

Încă un exemplu la care țin: discuția despre propagandă în legătură cu marile cicluri de fresce, cu marile decoruri princiare sau regale, precum cele de la Versailles sau din galeria lui Francisc I de la Fontainebleau. E drept că, odată ce și-a văzut galeria terminată, Francisc I l-a primit în vizită pe Carol Quintul ca să-i arate că a ieșit cu bine din temnița în care acesta îl închisese timp de doi ani și că puterea sa n-a avut de suferit în urma sechestrării. Nu e vorba despre propagandă

aici, este un mesaj politic ca de la principe la principe. Etimologic vorbind, propaganda înseamnă distribuirea, prin diverse mijloace (audio sau vizuale), a unui mesaj politic, cu scopul de a convinge un anumit număr de persoane. Cred că se poate vorbi despre propagandă în istoria artei în momentul în care, de pildă, luteranii folosesc gravura sau foaia volantă pentru a difuza imagini împotriva papei. În acest caz, putem vorbi efectiv despre un adevărat demers propagandistic al luteranilor. Dar nu sunt deloc de acord cu afirmația că un rețablu sau un ciclu de fresce, care se află întotdeauna *in situ*, face propagandă. Ca să îndeplinească această funcție, trebuie reprodus sub formă de gravură.

Un ultim exemplu de anacronism care mă deranjează foarte tare, dată fiind răspândirea lui, este încercarea de a face psihologia artiștilor: psihologia lui Michelangelo, psihologia lui Leonardo da Vinci... Pentru mine, cuvântul „psihologie” capătă un sens precis și actual, adică modern, abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Unul dintre pionierii psihologiei, în sensul modern al termenului, este Rousseau, cu ale sale *Confesiuni* – un monument de psihologie, în sensul că reacțiile psihice și comportamentul individului sunt strâns legate de trecutul său, de istoria sa. Acestea sunt condițiile narrative și istorice ale formării personalității. Înainte, în secolul al XVII-lea, cuvântul „psihologie” se referea la știința apariției spiritelor. Prin urmare, cred că este profund greșit să vorbești despre psihologie în cazul lui Racine! Nu e vorba că oamenii nu aveau activitate psihică sau un psihism structurat, dar nu aveau conștiința propriului psihism în funcție de psihologie, care a apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea și s-a dezvoltat mai ales de-a lungul secolului al XIX-lea. Putem face psihologia unui artist din secolul al XIX-lea, dat fiind că acesta se percepea pe sine în termenii psihologiei, dar să vorbim despre psihologie în cazul lui Racine sau al lui Michelangelo ori al lui Leonardo da Vinci înseamnă să abordăm absolut greșit chestiunea.

Aceștia se gândeau la ei înșiși nu în termenii psihologiei – adică în raport cu dezvoltarea istorică a constituirii

personalității –, ci în funcție de temperament, de umori, de astrologie și de caracter, marea provocare fiind de a face diferența între temperament și caracter. Temperamentul este echilibrul pe care l-am primit de la natură și de la cele patru umori care formează atât microcosmosul, cât și macrocosmosul; caracterul este transformarea temperamentului sub influența experienței – însă temperamentul este adevărata dimensiune psihică. La sfârșitul secolului al XVI-lea, a existat o tentativă de a asocia formele artistice, stilurile picturale cu temperamentul artiștilor: *Idea del tempio della pittura*^{*}, către 1580, a lui Gian Paolo Lomazzo, care identifică șapte guverneri ai artei, fiecare dintre ei aflându-se sub semnul unei planete. Stilurile corespund așadar caracterului planetei. Dacă țin minte bine, pentru Tițian, de pildă, este luna, iar stilul său corespunde influenței exercitate de lună asupra practicii artistice. Unii cred și astăzi că astrologia are o dimensiune explicativă și este dreptul lor să creadă acest lucru. Însă trebuie spus că, în prezent, tendința este de a recurge la abordarea psihologică pentru a explica diversele forme pe care le ia arta cuiva. Și pe bună dreptate, căci este vorba despre o abordare contemporană; dar, dacă ne întrebăm cum își gândeau Tițian, Michelangelo sau Leonardo da Vinci propriul psihic, *psyché*, în așa fel încât să-l exprime în opera lor, folosind abordarea psihologică, cădem pradă unui anacronism care ar trebui, pe cât posibil, ocolit – cu alte cuvinte, dacă punem greșit problema, nu vom ajunge niciodată la răspunsul corect.

În sfârșit, ajung la tema luptei de clasă. Ideea că există luptă de clasă în istoria picturii înainte de secolul al XIX-lea este o utopie seducătoare. Și mă gândesc aici la *Soziologie der Kunst*^{**} a lui Arnold Hauser, o carte absolut splendidă, care

^{*} Gian Paolo Lomazzo, „Idea templului picturii“, traducere de Oana Busuiocanu, în Victor Ieronim Stoichiță (ed.), *Manierism. Artă și teorie*, prefată și texte introductive de Victor Ieronim Stoichiță, Meridiane, București, 1982.

^{**} *Sociologia artei*.



dă dovadă de o inteligență și o cultură ieșite din comun, dar care este practic greșită de la un capăt la altul, pentru că Hauser își închipuie că a existat o luptă de clasă în secolul al XV-lea și că Masaccio era reprezentantul burgheziei cuceritoare în relația cu Biserica. În realitate, însă, comanditarul lui Masaccio era nimeni altul decât cardinalul, așa că... E ciudat să vezi cum, din dorința de a arăta că deține cheia adevărului, cineva poate ajunge la confuzii atât de grave.

Așadar, susțin în continuare că anacronismul este parte constitutivă în relația dintre istoric și obiectul său de studiu. Istoria contemporaneității este foarte interesantă, dar eu nu m-am ocupat de ea. Iar dacă nu ești istoric al lumii contemporane, dai inevitabil peste o problemă de anacronism în raport cu obiectul de studiu. După părerea mea, mai ales în istoria artei, avem de-a face cu o astfel de problemă, dat fiind că obiectele de studiu ale istoricului de artă sunt concrete, materiale. Fie că este vorba despre pictură, fie că avem de-a face cu sculptura, obiectul de studiu al istoricului de artă este anacronic în sine. Mă refer la faptul că orice obiect de artă amestecă între ele timpurile, perioadele istorice, aceasta fiind și definiția anacronismului.

Orice obiect de artă care are deja o oarecare vechime în istorie, adică majoritatea operelor de artă, amestecă cel puțin trei timpuri. Mai întâi, este vorba despre timpul actual, dat fiind că obiectul de studiu este prezent aici și acum. Putem face istoria artei pornind și de la opere dispărute, există specialiști pasionați de această disciplină, care, de exemplu, se bazează în demersul lor pe descrierile literare. E foarte interesant, dar nu acest aspect mă interesează în primul rând. Primul timp căruia îi aparține opera de artă este așadar cel în care se află ea aici și acum, în contemporaneitatea mea. Vom vedea că e important acest element, pentru că opera acționează asupra mea, conține prezența ei fizică. De exemplu, dimensiunea redusă a *Judecății lui Paris* de Watteau, care are aproximativ treizeci de centimetri pe șaptesprezece, este importantă pentru efectul pe care îl are asupra mea, în timp ce imensa *Judecată a lui Paris* de

Rubens, de trei metri cincizeci pe doi metri cincizeci, are un cu totul alt efect fizic asupra mea. Prin urmare, prezența operei de artă în contemporaneitate este esențială la primul contact dintre istoric și obiectul său de studiu.

Al doilea timp, aflat la capătul opus, este cel al producerii operei. Opera de artă a fost produsă într-un timp din trecut și chiar și în acest timp din trecut – să luăm, de pildă, secolul al XVII-lea – ea amesteca deja alte timpuri. După cum bine a spus Focillon, în marile opere de artă există mereu temporalități diferite, care se suprapun și se întrepătrund. O mare operă de artă aduce laolaltă atât forme „avansate și îndrăznețe”, cât și forme „lente și rămase în urmă”, ca să folosesc tot termenii lui Focillon.* Și Francastel a spus asta în legătură cu artiștii italieni din secolul al XV-lea. Aceștia fac parte din două sisteme diferite, pe care le amestecă, trecutul și prezentul care se îndreaptă spre viitor. Prin urmare, chiar și în timpul producerii sale, opera de artă poate lesne să amestece timpurile și să producă ea însăși anacronism. În istoria artei, ideea că există un timp liniar, clar și pur nu are sens.

Al treilea timp de care trebuie să ținem mereu cont este cel care se scurge între cele două despre care am vorbit deja – de pildă, cel dintre secolul al XV-lea și secolul XXI. Acest timp acționează asupra operei de artă în două feluri. În primul rând, din punct de vedere material, pentru că opera de artă poartă urma timpului care s-a scurs între producerea sa și receptarea actuală: crăpăturile, celebra patină a timpului, vernisul, accidente, tăierile etc. În al doilea rând, e vorba despre ceva mult mai important și totodată fascinant, care se strecoară pe furiș, într-un mod aproape subversiv: timpul mental scurs între cele două momente și faptul că, deși mă aflu pentru prima oară în fața unei opere agățate pe un perete într-un muzeu sau într-o galerie, n-o văd pentru prima dată. Chiar dacă nu sunt neapărat o persoană cultivată, știu deja – din auzite, cum se spune – că

* Henri Focillon, *Viața formelor*, traducere de Laura Irodoiu Aslan, Meridiane, București, 1977, p. 101.

opera respectivă a fost destul de privită. Iar aceste priviri asupra operei – de-a lungul a două, trei, patru secole – îmi influențează propria privire, o formează și o informează.

Voi da două exemple. Primul este *Gioconda* lui Leonardo da Vinci (ilustrația 4). În zilele noastre, orice om care vine dintr-o cultură europeană sau occidentală sigur va spune în momentul în care va păși în sala în care este expusă pictura, chiar înainte s-o vadă: „*Gioconda* e misterioasă.” Însă acest mister datează de la începutul secolului al XIX-lea, atunci când, dintr-o regretabilă eroare, un tablou din Galeria Uffizi care înfățișează capul Meduzei i-a fost atribuit lui Leonardo da Vinci, în realitate fiind realizat de un pictor flamand prin secolul al XVII-lea. Prin această falsă atribuire, s-a ajuns ca *Meduza* să fie considerată opusul *Giocondei* și atunci a devenit ea misterioasă, pentru că era văzută ca un monstru. În spatele zâmbetului fermecător se ascundea capul Meduzei. Spre marea noastră satisfacție, din momentul acela au început să curgă interpretările *Giocondei*. Oricine se află în fața *Giocondei* va spune că este misterioasă, că tabloul ascunde un mister, însă, după părerea mea, singurul mister e cum naiba a putut lumea s-o vadă pe Meduza în *Gioconda*!

Celălalt exemplu – care mă preocupă în momentul de față – îl privește pe Botticelli, mare figură a istoriei picturii italiene din secolul al XV-lea. Mulți, dacă nu cumva chiar toată lumea, și-au făcut deja o idee despre el înainte să-i vadă măcar un tablou. Ideea generală e că pictura lui Botticelli este absolut minunată, eterică, de o senzualitate și de o delicatețe aparte etc. Numai că această imagine nu corespunde deloc cu imaginea răspândită în secolul al XV-lea. Din fericire, există un text care îi descrie pe cei patru mari pictori în viață din Florența anului 1493: Perugino, Filippino Lippi, Botticelli și încă unul de care nu-mi mai aduc aminte.* Iar ceea ce îl caracteriza pe Botticelli

* Cel de-al patrulea pictor este Domenico di Ghirlandaio. Cei patru artiști sunt menționați, într-un document descoperit abia în 1897, de agentul florentin al Ducelui de Milano Lodovico Sforza, interesat să decoreze Certosa di Pavia. Cf. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, 1988, pp. 25-26. (n.ed.)

la sfârșitul secolului al XV-lea nu era nicidecum delicatețea, senzualitatea erotică, distincția, ci aerul său viril! Botticelli este un pictor cu *aria virile*. Botticelli viril? Astăzi ni se pare exact pe dos! Dar între Botticelli din secolul al XV-lea și noi, trebuie precizat, există o perioadă de uitare ce se întinde pe patru secole. La începutul secolului al XVII-lea, nici măcar toscanii nu-l considerau printre pictorii interesați, de vreme ce autorizaseră exportul tablourilor sale, dar nu și pe cel al picturilor realizate de Filippino Lippi. Adevărul e că, la începutul secolului al XVII-lea, Filippino Lippi avea un statut mult mai înalt decât Botticelli în ochii marelui duce al Toscanei. Botticelli a fost redescoperit odată cu simbolistii și prerafaeliții. Așa că Botticelli, cel din mintea noastră, este, fără să ne dăm seama, un Botticelli simbolist și/sau prerafaelit.

Cred că unul dintre cele mai interesante și mai pasionante elemente ale istoriei artei este ceea ce numim uneori „destinul critic”. Însă „destinul critic” se bazează prea mult pe texte, pe comentarii, pe ceea ce s-a spus despre artiști. Unul dintre aspectele fascinante ale istoriei artei și ale anacronismului din istoria artei este încercarea de a afla ce anume ne structurează privirea în direcția anacronismului, și nu doar astăzi, ci de-a lungul istoriei înseși, durata care separă timpul producerii operei (pe care-l plasez pe prima poziție, cu toate celelalte timpuri implicate care se întrepătrund) de timpul în care receptăm noi opera (al treilea timp). Între acestea două există o perioadă în care s-au petrecut mai multe lucruri în plan mental, o istorie a privirii. Cred că această istorie a privirii este una dintre dimensiunile care ar trebui să preocupe istoria artei. Aceasta ar trebui să facă o istorie a privirii, cu toate practicile implicate, pentru că privirea atinge. Privirea atinge operele, dovadă că acestea au fost decupate, pictate din nou, arse etc. Privirea poate atinge și poate fi atinsă.

În ceea ce mă privește, acest tip de anacronism este unul dintre cele mai interesante. Astfel, istoricul de artă e îndreptățit nu numai să-și pună problema anacronismului, ci, într-o oarecare măsură, se poate poziționa în raport cu anacronismul operei înseși. Anacronismul îi aparține atât istoricului, cât și operei de artă, care face să se întrepătrundă timpurile și perioadele istorice.

17

Elogiu paradoxal adus lui Michel Foucault prin intermediul tabloului *Las Meninas*

Anacronismul trebuie evitat, dar, în același timp, trebuie să fim conștienți că este inevitabil, pentru că, dacă ținem seama de întrepătrunderea celor trei timpuri pe care le-am pomenit mai devreme, el face parte din opera însăși. E imposibil să-l înlăturăm, putem doar să-l corectăm și apoi să-l exploatăm.

Dar cum, prin ce metodă? Avem la îndemână texte care ne ajută să înțelegem iconografia, să cunoaștem comanditarii, istoria tehnicilor, adică toate acele elemente exterioare operei care o plasează în contextul istoric al producerii. Aceasta este o metodă și există mai multe instrumente care s-au tot perfecționat. Ne putem înșela, făcând o iconografie greșită, ceea ce ne arată că există și o metodă iconografică bună. Îmi place disciplina aceasta, chiar dacă, după părerea mea, nu face decât să împartă tabloul în bucăți și bucățele, fără a putea să-l interpreteze. Dar trebuie să recunoaștem că, în lipsa iconografiei, am trece pe lângă elemente indispensabile în înțelegerea tabloului. Dacă, de exemplu, confundăm Buna Vestire cu Vizita Fecioarei Maria la Elisabeta sau cu Napoleon pe podul de la Arcole, n-avem nicio șansă să înțelegem *Buna Vestire* a lui Leonardo da Vinci!

În afară de asta, cum putem să corectăm un anacronism? Nu cred că există o metodă general valabilă. Ca să preiau

termenul lui Paul Veyne din *Cum se scrie istoria*^{*}, e vorba de „familiaritate”. Familiaritatea față de cultura unei epoci, față de practicile sociale dintr-o epocă, ceea ce era posibil, verosimil la un moment dat. Ideea nu e să spunem că așa stăteau lucrurile, însă, citind și răscitind, privind cu atenție și iar citind diverse lucruri, fără a regăsi vreodată starea de spirit din Quattrocento sau din secolul al XVI-lea, vom fi totuși mai familiarizați cu ceea ce obișnuiau să gândească și să vadă într-o operă oamenii din acea perioadă. Cred, la fel ca Paul Veyne, că această familiaritate este unul dintre cele mai bune instrumente de corectare a anacronismului ca parte constitutivă a relației noastre cu opera de artă.

Anacronismul relației dintre istoric și obiectul său de studiu trebuie, pe cât posibil, evitat, corectat și mai ales exploatat. Această poziție este paradoxală pentru mulți istorici cu o concepție tradițională asupra istoriei artei: mai exact, exploatarea anacronismului în care se află un istoric de la începutul secolului XXI în raport cu o operă de la începutul sau de la sfârșitul secolului al XVI-lea. Acest anacronism, indiferent că este material sau mental, poate duce, pe de o parte, la rezultate teoretice, iar pe de altă parte, la rezultate istorice extrem de interesante și de fructuoase.

O să iau un exemplu extrem de cunoscut: *Las Meninas* (ilustrația 33) de Velázquez și celebrul text pe care Michel Foucault l-a consacrat acestui tablou în prefața** cărții sale de referință, *Cuvintele și lucrurile*, apărute în 1966. După cum știți, cartea aceasta este o arheologie a cunoașterii: „epistema” și Renașterea, apoi trecerea la epoca clasică și la reprezentarea

^{*} Paul Veyne, *Cum se scrie istoria*, traducere de Maria Carпов, Meridiane, București, 1999.

^{**} De fapt, textul consacrat tabloului *Las Meninas* al lui Velázquez constituie primul capitol al cărții *Cuvintele și lucrurile*, nu prefața. Vezi Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Univers, București, 1996.

clasică, odată cu *cogito*, care ar trebui să facă parte din orice reprezentare... Michel Foucault deschide această cercetare cu o splendidă analiză a tabloului *Las Meninas* al lui Velázquez, pe care-l consideră „reprezentarea reprezentării clasice”. Este un text celebru, fundamental, magnific, care merită să fie citit și recitit, chiar dacă l-am mai citit acum douăzeci de ani. E un model de inteligență, de descriere și de eleganță a scriiturii. În același timp, este și un text greșit din punct de vedere istoric.

E de neconceput ca tabloul să fi fost gândit de Velázquez, în momentul în care l-a pictat, așa cum îl descrie Michel Foucault, din simplul motiv că întregul sistem al lui Foucault se bazează (citez din memorie) pe oglinda din planul îndepărtat al tabloului, în care se reflectă portretul regelui și cel al reginei, pe care pictorul se presupune că îi pictează. Ne aducem aminte că, în *Las Meninas*, Velázquez se uită la noi, stând cu fața la tablou și având în dreapta lui, adică în stânga noastră, o pânză văzută din spate, care pare să aibă aceeași dimensiune ca tabloul real la care ne uităm noi. În scena reprezentată, o vedem pe infantă împreună cu un grup de însoțitoare – de unde și titlul *Las Meninas* –, într-o parte a salonului luminată de niște ferestre care se află în dreapta noastră. Pe peretele din spate, oarecum în mijlocul tabloului, printre alte picturi agățate aici și pe care cu greu le putem distinge, se află o oglindă în care se reflectă regele și regina Spaniei. Presupunem astfel că Velázquez tocmai ce pictează cuplul regal. Interpretarea propusă de Foucault se bazează pe ipoteza că trebuie să ne prefacem că nu știm cine se reflectă în oglinda cu pricina. Însă, din punct de vedere istoric, așa ceva este de-a dreptul imposibil, dat fiind că tabloul a fost pictat la cererea regelui Spaniei, care voia să-l așeze în biroul său privat. Nu mi-l pot închipui pe regele Spaniei prefăcându-se că nu știe că el se reflectă în oglinda din planul îndepărtat al tabloului. Mi se pare foarte interesant ce a făcut Foucault, în sensul că a „democratizat” *Las Meninas*. A privit

tabloul lui Velázquez așa cum este el expus în muzeu. În felul acesta, într-adevăr, pot să mă prefac că eu, ca privitor, mă reflect în oglindă. Dar nu este așa. Regele, aflat în biroul său de vară, era singurul privitor. Regele a fost pictat în planul îndepărtat al tabloului, într-o oglindă, însă tot el era și destinatarul tabloului. Așadar, ideea că ne putem preface că nu știm cine se reflectă în oglindă este de-a dreptul greșită din punct de vedere istoric.

Și totuși acest anacronism al *Las Meninas* democratice, muzeale a generat nu numai textul lui Foucault, ci și o interminabilă dezbatere teoretică în jurul acestui tablou al lui Velázquez. Și asta pentru că Foucault a pus în mișcare o asemenea mașinărie teoretică încât acum oricine vrea să facă o teorie a picturii este obligat, mai devreme sau mai târziu, să atingă și subiectul *Las Meninas*. De asemenea, a lansat o întreagă dezbatere referitoare la perspectiva tabloului lui Velázquez: unde erau plasați pictorul, privitorul etc. Există o mulțime de texte pe această temă. Textul lui Foucault are mai ales meritul de a le fi atras atenția istoricilor de artă tradiționali asupra acestui tablou. Pentru a se putea distanța de explicația lui Michel Foucault – o explicație splendidă în felul ei, dar total greșită din punct de vedere istoric –, aceștia au trebuit să depună o muncă titanică, să caute în arhive ca să înțeleagă la ce se referă tabloul. Și cum să răspunzi la un text atât de puternic și de pregnant precum cel al lui Foucault, dacă nu studiind nenumărate documente și arhive care reconstituie cultura și practicile sociale din tablou? Iată deci un alt efect interesant al anacronismului lui Foucault, atât la nivel teoretic, cât și la nivelul producției istorice a picturii *Las Meninas*.

De asemenea, interesant la acest text e faptul că nu este cu totul întâmplător. Există, într-adevăr, în *Las Meninas* o capcană, dar care nu-i aparține lui Velázquez. Iar acum e momentul să comentez o frază a lui Hubert Damisch care-mi place

foarte mult: „Pictura nu doar că arată, ci și gândește.“* Mai exact, pictura *Las Meninas*, așa cum o vedem noi astăzi, gândește singură, independent de ce s-a gândit să facă Velázquez. Și asta pentru că – iar Foucault n-avea de unde să știe, din moment ce ne-am dat seama abia după ultimul proces de restaurare – tabloul din zilele noastre este de fapt rezultatul a două tablouri suprapuse. În prima versiune, după cum se vede la radiografie, pictorul în plin proces de creație nu exista ca personaj în tablou. Erau oglinda, o draperie mare de culoare roșie și un băiețandru care părea să-i întindă un sceptru infanței, aflate în acel moment chiar în mijlocul tabloului. Era, în mod clar, un tablou dinastic: infanta ca moștenitoare a tronului și oglinda din plan îndepărtat, care reflecta aura regelui și a reginei, ca întemeietori ai liniei dinastice. Această compoziție se încadra în mod inteligent în programul politic al unui tablou dinastic. Numai că, după câțiva ani, s-a născut un moștenitor, Prospero. Acum, tronul îi revenea, bineînțeles, moștenitorului de sex masculin, nu celui de sex feminin. Prin urmare, versiunea dinastică a tabloului nu mai era de actualitate, iar atunci, la cererea regelui, Velázquez a modificat partea stângă a tabloului (stânga noastră), scoțându-l din cadru pe băiețandru care întinde sceptrul și pictându-se pe el însuși în momentul în care se presupune că-i pictează pe rege și pe regină aflați în spatele pânzei. Oglinda și-a schimbat funcția, păstrând-o totodată, pentru că regele și regina rămân în continuare ființele misterioase, subiectul absolut – cum mi se pare că spunea Louis Marin –, a căror prezență se află la originea reprezentării, fiind însă, în același timp, personajele care nu pot fi confirmate în reprezentare.

De fapt, nu există niciun tablou care să-i înfățișeze împreună pe rege și pe regină, iar acest lucru vine în contradicție cu ceea ce vrea să arate Velázquez. Arhiviștii și istoricii au căutat

* Vezi Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

în zadar un astfel de tablou. În cazul cuplului regal, este vorba de fapt despre două tablouri separate, puse unul lângă celălalt. În *Las Meninas*, Velázquez nu se află în proces de creație, nu-i pictează pe rege și pe regină. Adăugându-se în tablou, a produs o ficțiune curtenească, aceasta fiind cea de-a doua versiune a tabloului, una în care pictorul se află în fața pânzei și îi pictează pe rege și pe regină, când, deodată, în încăpere își face apariția infanta. Aceasta este povestea anecdotică pe care o lasă de înțeles pictura. Numai că, atunci când oglinda din plan îndepărtat, care are o funcție extrem de bine definită în prima versiune a tabloului (versiunea dinastică), își schimbă funcția în cea de-a doua versiune și devine element anecdotic și curtenesc, ea își păstrează totuși funcția dinastică. Tabloul devine în felul acesta imposibil de descifrat, pentru că oglinda, obiect central, își schimbă aparent funcția, dar în același timp și-o păstrează. Prin urmare, analiza lui Foucault, greșită din punct de vedere istoric, devine perfect legitimă dacă mergem pe firul poveștii tabloului. Fără să cunoască povestea detaliată a tabloului, Foucault a arătat ceea ce consider că este capcana supremă din *Las Meninas*: Velázquez nu respectă principiul de bază al picturii clasice, așa cum a fost el teoretizat de Leon Battista Alberti în secolul al XV-lea, și anume că pictorul nu trebuie să reprezinte decât ceea ce se vede. Pictorul reprezintă ceea ce se vede la lumina soarelui, după cum spune și Poussin în secolul al XVII-lea. Pictându-i la început pe rege și pe regină într-un tablou dinastic, apoi plasându-i ca presupuși subiecți ai reprezentării în cea de-a doua versiune, Velázquez s-a jucat de-a ucenicul vrăjitor. Regele și regina nu pot să se afle acolo unde ar deveni în mod anecdotic modele care pozează pentru pictor. Din păcate, la curtea Spaniei, n-au existat niciodată sedințe de pozat. Așa cum, din păcate, nu există niciun portret dublu care să-i înfățișeze împreună pe rege și pe regină. Tabloul propune așadar o enigmă care nu poate fi rezolvată.

Datorită lui Foucault putem să analizăm tabloul în felul acesta. Firește, e riscant să căutăm într-un tablou din secolul

al XVII-lea elementele care pot legitima interpretarea filozofului din secolul XX: filozoful se înșală, dar are dreptate. Rezultatul poate fi fascinant, scilicet și foarte interesant, dar și arbitrar și riscant. Putem demonstra orice oricând, cu condiția să vorbim frumos și convingător. În mod inevitabil, istoricul reacționează. Și, în calitate de istoric, nu pot să pun istoria în slujba anacronismului. Totuși, din când în când, e nevoie și de asta, pentru că așa s-a făcut istoria artei. Și mă refer aici la istoria artei făcută chiar de artiști. Atunci când se opresc asupra operelor din trecut, dau la o parte, ignoră diversele categorii ale istoriei artei. Își însușesc operele de artă, așa cum face și Foucault cu *Las Meninas*. De fapt, Foucault a reacționat ca artist, ca filozof-artist într-o oarecare măsură. Nu istoricii au făcut istoria artei în sensul succesiunii operelor de-a lungul istoriei, ci artiștii care s-au oprit asupra operelor din trecut și și le-au însușit în funcție de propriile dorințe, cercetări și interogări artistice. Iar această practică istorică a anacronismului controlat – care merge de la Foucault la *Las Meninas* sau de la Manet la Tițian, pentru a vedea cum *Venus din Urbino* poate legitima *Olympia* – deschide o cale de-a dreptul fascinantă pentru istoria artei și pentru gândirea istoriei în general. Dat fiind că aceasta din urmă nu poate exista în afara celor care o relatează.

Din câte știu, în limba germană se face distincție între *Geschichte*, „poveste“, și *Historie*, „succesiunea evenimentelor“. Anacronismul se află în *Geschichte* – pentru că aici are loc relatarea faptelor din trecut –, dar și istoria artei, în *Historie*, pentru că artiștii și-au apropiat mereu operele din trecut în interes propriu. Fac ce vor cu ele pentru a atinge diverse scopuri. De aceea îmi place foarte mult fraza lui Hubert Damisch pe care am pomenit-o mai devreme. Tot el a mai spus: „Pictura are greutatea ei în pictură.“

Pictura este un obiect istoric produs la un moment dat, în anumite condiții, însă gândirea picturii poate merge dincolo de condițiile istorice ale gândirii din epoca sa. De pildă, pe

multe coperti de albume muzicale găsim tablouri din secolul al XVI-lea care ilustrează o muzică din secolul al XVIII-lea. Am fost mirat de acest decalaj, pe care voi încerca să-l explic. Pictura nu trebuie să-și conceptualizeze, să-și verbalizeze conținutul, pictura se dorește a fi doar o reprezentare a vizibilului, o imitație, dar, prin această reprezentare a vizibilului, ea se poate comporta altfel decât conceptele epocii. Nu e obligată să reprezinte conceptele epocii; poate face asta, dar, pentru că nu se exprimă în mod verbal, poate figura altceva decât ceea ce se conceptualizează în epocă.

Iau un singur exemplu, pe care l-am evocat deja: e vorba despre perspectivă și despre punctul de fugă în care se întâlnesc liniile de fugă. Știm că acest punct de fugă este situat la infinit, pentru că liniile paralele se întâlnesc la infinit. Din acest punct de vedere, perspectiva ne-ar arăta infinitul. Așa este, ni-l arată, numai că trebuie să ținem cont că la vremea aceea infinitul era de neconceput. Doar câteva persoane credeau că universul poate fi infinit, însă nu era un concept frecvent și în mod cert nu intra în sfera de interes a pictorilor perspectivei – nici în cea a lui Alberti, care era teoreticianul perspectivei. Ce se întâmplă, de vreme ce pictura ne arată în act infinitul liniilor de fugă care se întâlnesc în punctul de fugă, în condițiile în care infinitul era de neconceput în epoca întemeierii perspectivei ca tehnică a reprezentării? Pictorii, Alberti sau chiar Nicolaus Cusanus, mare teoretician al lumii nedefinite, nu au noțiunea infinitului în act, însă pictura arată exact acest lucru cu propriile mijloace non-conceptuale și îl gândește. Așa se face că pictura poate fi uneori anacronică în raport cu epoca sa. Într-adevăr, liniile de fugă se întâlnesc la infinit, dar în secolul al XV-lea infinitul era de neconceput pentru societate. Pictura se dovedește așadar anacronică față de epoca din care face parte. Și nu se mulțumește doar să arate, pictura și gândește – nu prin intermediul conceptelor, ci prin intermediul figurilor.

De la Manet la Tițian

Ce-ar fi dacă, în loc să urmărim cursul istoriei artei și să trecem, de pildă, de la Tițian la Manet, am lua-o mai degrabă invers, de la Manet la Tițian? Putem juca în felul acesta cartea anacronismului. Mă refer la un anumit tablou foarte cunoscut al lui Manet: celebra și scandaloasă *Olympia* (ilustrația 34), inspirată clar de tabloul lui Tițian, *Venus din Urbino* (ilustrația 5), pictat în 1538, cu trei sute de ani mai devreme, și expus la Galeria Uffizi din Florența. Am stat mult timp și m-am întrebat de ce, dintre atâtea nuduri feminine întinse, realizate în pictura occidentală de-a lungul a trei secole, Manet și l-a ales tocmai pe acesta ca punct de plecare pentru *Olympia*, una dintre operele fondatoare ale picturii moderne, de altfel. E ceva extraordinar, cu atât mai mult cu cât *Venus din Urbino* este un tablou cunoscut, a fost expus, însă nu e cel mai admirat tablou al lui Tițian. Cum putem trece de la Manet la Tițian? Ideea nu e să regăsim privirea lui Manet – n-avem cum să facem asta –, ci, din poziția de istorici, să abordăm istoria picturii din perspectiva felului în care artiștii înșiși au privit-o de-a lungul timpului. Simt nevoia să repet că artiștii sunt cei care au înfăptuit istoria artei, dincolo de categoriile existente în această disciplină. Oare cum ar trebui să procedeze un istoric, știind că, mai întâi, cu zece ani înainte să picteze *Olympia*, Manet a realizat o copie minuscule după *Venus din Urbino*, care va deveni ulterior *Olympia*? Legătura dintre cele

două opere nu este o invenție a istoricilor, Manet însuși a lăsat urme în acest sens.

Dacă aș fi poet sau filozof, aș putea spune multe lucruri despre Manet, dar, în calitate de istoric, am vrut să înțeleg felul în care funcționa tabloul lui Tițian, uitând pentru o clipă de Manet. Aveam nevoie să aflu cum funcționează *Venus din Urbino* ca să înțeleg ce l-a putut atrage pe Manet. Iar tabloul mi-a satisfăcut curiozitatea, dându-mi o seamă de răspunsuri la această întrebare.

Trebuie să precizez că Tițian este unul dintre cei mai mari pictori de nud feminin din epoca Renașterii venețiene, iar acesta va fi titlul său de glorie. A pictat un număr considerabil de nuduri feminine, iar atelierul său a copiat multe altele. Este unul dintre marii inventatori ai nudului feminin european. *Venus din Urbino* este primul său nud feminin culcat și l-a pictat abia la cincizeci de ani. Prin urmare, e un tablou gândit, bine chibzuit, care răspunde unei comenzi precise. Tițian însuși reia un tablou din urmă cu treizeci de ani, *Venus adormită* de Giorgione, alegând să plaseze figura în decorul unui palat, originalul aflându-se într-un cadru natural. M-am întrebat care este legătura dintre figura culcată și palat. Voi descrie repede tabloul – din câte țin minte, are un metru șaiszeci pe lățime și un metru douăzeci pe înălțime. În prim-planul imaginii, pictorul înfățișează o tânără goală încântătoare, cu capul în stânga, cum ne uităm la tablou. La picioarele ei, se află un câine care doarme. Stă întinsă pe un pat al cărui cearșaf e ușor ridicat în partea în care-și sprijină brațul drept, astfel că putem vedea cele două saltele roșii ale patului. În plan îndepărtat, în jumătatea stângă a tabloului, vedem o bucată de zid pictată în negru, cu o draperie verde înnodată într-o parte. În jumătatea din dreapta-sus, vedem un salon dintr-un palat, cu dalele puse în perspectivă, niște carpete lungi pe perete și două servitoare care se agită lângă un cufăr deschis. Una dintre ele stă în genunchi, cu capul aplecat în cufăr, iar cea de-a doua stă în picioare, ținând pe un braț

două opere nu este o invenție a istoricilor, Manet însuși a lăsat urme în acest sens.

Dacă aș fi poet sau filozof, aș putea spune multe lucruri despre Manet, dar, în calitate de istoric, am vrut să înțeleg felul în care funcționa tabloul lui Tițian, uitând pentru o clipă de Manet. Aveam nevoie să aflu cum funcționează *Venus din Urbino* ca să înțeleg ce l-a putut atrage pe Manet. Iar tabloul mi-a satisfăcut curiozitatea, dându-mi o seamă de răspunsuri la această întrebare.

Trebuie să precizez că Tițian este unul dintre cei mai mari pictori de nud feminin din epoca Renașterii venețiene, iar acesta va fi titlul său de glorie. A pictat un număr considerabil de nuduri feminine, iar atelierul său a copiat multe altele. Este unul dintre marii inventatori ai nudului feminin european. *Venus din Urbino* este primul său nud feminin culcat și l-a pictat abia la cincizeci de ani. Prin urmare, e un tablou gândit, bine chibzuit, care răspunde unei comenzi precise. Tițian însuși reia un tablou din urmă cu treizeci de ani, *Venus adormită* de Giorgione, alegând să plaseze figura în decorul unui palat, originalul aflându-se într-un cadru natural. M-am întrebat care este legătura dintre figura culcată și palat. Voi descrie repede tabloul – din câte țin minte, are un metru șaiszeci pe lățime și un metru douăzeci pe înălțime. În prim-planul imaginii, pictorul înfățișează o tânără goală încântătoare, cu capul în stânga, cum ne uităm la tablou. La picioarele ei, se află un câine care doarme. Stă întinsă pe un pat al cărui cearșaf e ușor ridicat în partea în care-și sprijină brațul drept, astfel că putem vedea cele două saltele roșii ale patului. În plan îndepărtat, în jumătatea stângă a tabloului, vedem o bucată de zid pictată în negru, cu o draperie verde înnodată într-o parte. În jumătatea din dreapta-sus, vedem un salon dintr-un palat, cu dalele puse în perspectivă, niște carpete lungi pe perete și două servitoare care se agită lângă un cufăr deschis. Una dintre ele stă în genunchi, cu capul aplecat în cufăr, iar cea de-a doua stă în picioare, ținând pe un braț

două opere nu este o invenție a istoricilor, Manet însuși a lăsat urme în acest sens.

Dacă aș fi poet sau filozof, aș putea spune multe lucruri despre Manet, dar, în calitate de istoric, am vrut să înțeleg felul în care funcționa tabloul lui Tițian, uitând pentru o clipă de Manet. Aveam nevoie să aflu cum funcționează *Venus din Urbino* ca să înțeleg ce l-a putut atrage pe Manet. Iar tabloul mi-a satisfăcut curiozitatea, dându-mi o seamă de răspunsuri la această întrebare.

Trebuie să precizez că Tițian este unul dintre cei mai mari pictori de nud feminin din epoca Renașterii venețiene, iar acesta va fi titlul său de glorie. A pictat un număr considerabil de nuduri feminine, iar atelierul său a copiat multe altele. Este unul dintre marii inventatori ai nudului feminin european. *Venus din Urbino* este primul său nud feminin culcat și l-a pictat abia la cincizeci de ani. Prin urmare, e un tablou gândit, bine chibzuit, care răspunde unei comenzi precise. Tițian însuși reia un tablou din urmă cu treizeci de ani, *Venus adormită* de Giorgione, alegând să plaseze figura în decorul unui palat, originalul aflându-se într-un cadru natural. M-am întrebat care este legătura dintre figura culcată și palat. Voi descrie repede tabloul – din câte țin minte, are un metru șaiszeci pe lățime și un metru douăzeci pe înălțime. În prim-planul imaginii, pictorul înfățișează o tânără goală încântătoare, cu capul în stânga, cum ne uităm la tablou. La picioarele ei, se află un câine care doarme. Stă întinsă pe un pat al cărui cearșaf e ușor ridicat în partea în care-și sprijină brațul drept, astfel că putem vedea cele două saltele roșii ale patului. În plan îndepărtat, în jumătatea stângă a tabloului, vedem o bucată de zid pictată în negru, cu o draperie verde înnodată într-o parte. În jumătatea din dreapta-sus, vedem un salon dintr-un palat, cu dalele puse în perspectivă, niște carpete lungi pe perete și două servitoare care se agită lângă un cufăr deschis. Una dintre ele stă în genunchi, cu capul aplecat în cufăr, iar cea de-a doua stă în picioare, ținând pe un braț

rochia lui Venus. Alături vedem o fereastră pe marginea căreia se află un ghiveci cu mirt, apoi o coloană, natura și cerul, care se lipește de porțiunea pictată în negru din stânga-sus.

Lomazzo* spunea că marea capacitate, marea forță a lui Tițian era *la concatenazione dei spazi*, „concatenarea spațiilor”. Aveam în minte textul lui Lomazzo din 1583, în care vorbea despre Tițian ca pictor lunar. M-am întrebat astfel cum erau legate între ele cele două spații: pe de o parte, patul în care se află tânăra și, pe de altă parte, planul îndepărtat cu salonul din palat și perspectiva. Mi-a trebuit mult timp să-mi dau seama că aceste două spații nu sunt legate între ele, ci sunt alăturate. De altfel, nu este vorba despre două spații, ci despre două locuri. Pe de o parte, locul patului, cu tânăra goală, câinele dormind, brățara de la mâna fetei și trandafirii; iar pe de altă parte, al doilea plan, care are pe jumătate o porțiune pictată în negru. Panofsky, mare specialist în Tițian, descrie astfel trecerea de la un loc la celălalt: este vorba, în primul rând, despre draperie, care separă patul din prim-plan de salonul din plan îndepărtat, și, în al doilea rând, de marginea pavimentului, care separă patul de pavimentul pus în perspectivă. Separarea celor două planuri se face printr-o bucată de zid de culoare neagră, a cărei linie este perfect verticală. Nu există nimic care să arate prezența vreunui fald de draperie. Nu există nicio dovadă de densitate, de grosime, totul e negru, iar linia de demarcație între acest ecran negru și salon cade în dreptul sexului lui Venus din prim-plan. Iar marginea pavimentului care leagă patul de salonul din plan îndepărtat dă de înțeles că încăperea are două niveluri. Acest lucru ar însemna că există o treaptă care face trecerea de la patul lui Venus la salonul în care trebăluiesc servitoarele. Eu nu am mai văzut palat venețian de tip „duplex”. Nu există așa ceva.

* Gian Paolo Lomazzo (1538 – 1592), pictor italian și teoretician al manierismului, originar din Milano.

La fel, n-am mai văzut draperie care să cadă fără să facă măcar un pliu, ca să zic așa, în dreptul sexului lui Venus.

Și răspunsul la aceste nedumeriri a venit: de fapt, nu este vorba nici despre marginea unei draperii, nici despre cea a unui paviment, ci despre două margini de reprezentare – marginea salonului și cea a ecranului negru. Nu există, așadar, nicio legătură între aceste două spații. Dacă m-aș apuca să văd o legătură între pat și planul îndepărtat, aș fi nevoit să spun că Venus doarme într-un palat venețian, pe două saltele puse direct pe jos. Lucru absurd, pentru că paturile de la acea vreme erau extrem de înalte, te urcai în pat cu ajutorul unor cufere puse pe post de trepte. Or, aici, patul dă impresia că e coborât, că e jos de tot – așadar, nici vorbă ca Venus să se afle într-un palat venețian. Speroni, un autor venețian, scria în 1537, în *Dialoghi d'amore*^{*}, că „Tițian pictează paradisul trupurilor noastre”, făcând referire, printre altele, și la *Venus din Urbino*, care se afla în proces de realizare. Prin urmare, avem trupul splendid, paradiziac al tinerei goale din prim-plan, iar alături, în plan îndepărtat, avem un tablou în tablou, adică cel care înfățișează salonul cu cele două servitoare. Pentru că e pictat în perspectivă, salonul cu pricina ne indică locul în care ne aflăm față de tablou. Concluzia la care am ajuns este următoarea: trupul lui Venus se află între două spații. Pe de o parte, salonul pictat în perspectivă din plan îndepărtat și cele două servitoare de lângă cufăr – un spațiu care, prin perspectiva geometrică, îi indică privitorului o poziție precisă în tablou, adică în fața tabloului. Pe de altă parte, spațiul real în care se află spectatorul pentru a privi tabloul. Trupul tinerei nu ocupă niciun spațiu precis, în afară de pânză, desigur. Locul în care se află trupul lui Venus este pânza tabloului lui Tițian. În rest, nu ocupă alt spațiu. Locul său este suprafața pânzei.

Când am ajuns în acest punct al analizei tabloului lui Tițian, trebuie să recunosc că eram atât de fascinat încât

^{*} *Dialoguri de dragoste.*

uitasem de Manet! Pe urmă, am citit cartea istoricului american Michael Fried consacrată lui Manet, *The Facingness of Painting*, al cărei titlu spune că pictura își arată fața, își întoarce fața către privitor. Pentru el, specificul modernității lui Manet constă în faptul că, de acum înainte, întregul tablou se va afla față în față cu privitorul: va fi o suprafață care se uită la privitor. De unde și criticile care i se aduceau lui Manet în anii 1860, când i se reproșa efectiv că pictează la fel de atent și o pălărie, și un chip. În *Olympia*, buchetul de flori ținut de servitoarea de culoare stă față în față cu privitorul, în aceeași măsură în care o face și *Olympia*, care se uită la noi. După ce am citit această carte, am înțeles ce văzuse Manet în *Venus din Urbino* și de ce a ales tocmai acest nud, care, de altfel, nu este cel mai somptuos nud al lui Tițian, însă este, fără îndoială, cel mai teoretic.

Lui Tițian i se cere să picteze o femeie goală, comandă cu titlul *La Donna nuda*, și el pictează o femeie goală, iar locul în care se află această femeie goală este pictura însăși. Ce loc ocupă ea? Suprafața tabloului. Ce face ea pe această suprafață? Se uită la noi. Într-adevăr, dat fiind că privirea ei vine perpendicular pe planul tabloului, avem tot timpul impresia că *Venus din Urbino* se uită la noi, indiferent unde ne-am afla. Fără să facă, așa cum am făcut eu, acest periplu în istorie, Manet și-a dat seama de procedeul lui Tițian, prin care nudul nu ocupă alt loc decât suprafața pânzei. De altfel, în secolul al XVII-lea, Boschini* spunea că Tițian își pregătea pictura ca pe un pat. Acest pat este, efectiv, pânza însăși. Sunt convins că asta a văzut și Manet, de aceea a ales acest tablou, și nu *Maya dezbrăcată* a lui Goya sau *Danae* a lui Tițian, ori vreun nud de-ale lui Rubens; a ales *Venus din Urbino*, primul nud culcat al lui Tițian, în care a avut loc actul teoretic de naștere a nudului

* Marco Boschini (1602 – 1681), gravor, istoric și teoretician, specialist în arta italiană din secolul al XVII-lea, originar din Veneția.

feminin. Manet a văzut procedeul și și l-a apropiat, până la nivelul în care l-a și demonstrat.

Dacă ne uităm cu atenție la *Olympia* având în minte tabloul lui Tițian, vom vedea că avem de-a face cu aceeași schemă. Manet a înlocuit însă câinele cu o pisică. Am remarcat înainte că linia verticală neagră care separă partea stângă a tabloului – în care se află trupul, sânii și capul lui Venus – de partea dreaptă – în care sunt cele două servitoare – este perfect rectilie, căzând perpendicular pe sexul lui Venus. În *Olympia*, vedem aceeași linie, numai că Manet a avut grijă s-o deplaseze ușor spre dreapta față de sexul și de mâna Olympiei. A adus la suprafață ceea ce era în tabloul lui Tițian, adică punctul în care se concentrează privirea noastră, articulația dintre prim-plan și planul îndepărtat și sexul lui Venus. În termeni moderni, Manet a accentuat planeitatea, netezimea picturii, în vreme ce Tițian miza încă pe adâncime, iar planeitatea se juca între două spații. Manet își apropiază tabloul și face din el unul dintre actele de naștere a planeității în pictură. După cum foarte bine spunea Michael Fried, o pictură este făcută mai întâi pentru a fi privită, iar ea ne privește de pe întreaga suprafață a tabloului.

Iată așadar o abordare anacronică. Am pornit de la Manet ca să ajung la Tițian, după care am uitat de Manet ca să mă ocup de Tițian, pentru ca apoi să mă întorc la Manet și să înțeleg mai bine ce încercase să vadă. Se întrevede aici o altă posibilitate pentru istoria artei, și anume aceea de a încerca să se apropie de procesele istorice care dau naștere operelor în anumite momente. Nu degeaba s-a dus Manet să vadă *Venus din Urbino* a lui Tițian. Dar oare ce se află în acest tablou încât să legitimeze anacronismul lui Manet? Artistul e inevitabil anacronic, își apropiază operele din trecut, iar asta e datoria lui. Dacă n-ar face decât să le copieze și să le citeze cu respect, ar fi prea academic. Specificul unui creator constă în a-și apropia trecutul pentru a-l transforma, a-l digera și a propune apoi un alt rezultat. Acest punct de vedere

al artiștilor îl face pe istoricul de artă să-și pună întrebări în legătură cu limitele propriiei sale discipline. Artiștii ne învață să vedem. Nu e vorba să ne imaginăm că vom putea regăsi privirea artistului, ci să ne punem întrebări în legătură cu modul în care o operă poate da naștere unei priviri complet neașteptate, unice, personale, gata de apropiere, pe care un anumit artist o are asupra altui artist din trecut. În condițiile în care această privire îi aparține unui mare artist, vom afla de la el multe lucruri despre opera din trecut. Cu toate acestea, istoricul trebuie să reușească să descifreze opera respectivă în contextul epocii sale. Nu e suficient să identifice ceea ce a văzut Manet, de pildă. Trebuie să înțeleagă mai întâi felul în care Tițian însuși a construit tabloul.

Am trăit o experiență asemănătoare recent, cu ocazia expoziției de la Luvru a desenelor lui Leonardo da Vinci. Artistul contemporan James Coleman a fost și el invitat să intervină în cadrul evenimentului. S-a limitat să folosească cinci serii de ecrane, o instalație extrem de austeră, enigmatică, dat fiind că nu făcea decât să reproducă pe acele ecrane desenele lui Leonardo da Vinci care lipseau din expoziție. La sfârșit, erau prezentate o pictură și *Cina cea de Taină*, de dimensiuni reale și color. Probabil că vizitatorii expoziției s-au arătat ușor descumpăniți. La ce bun să chemi un artist contemporan dacă vine să arate niște reproduceri ale lui Leonardo da Vinci pe ecrane minuscule, de opt centimetri pe șase, adică de aceeași mărime ca desenele acestuia? Ce-i drept, Coleman voia să ne punem întrebări în legătură cu privirea lui și cu dispunerea operelor, cu parcursul transversal din cadrul expoziției și cu alegerea celor cinci opere, din imensa producție a lui Leonardo da Vinci, care lipseau din expoziție. Dacă analizăm intersectările, apropiierile lui Coleman din opera acestuia – extrem de cuviincioase, însă apropiieri –, iată că ni se dezvăluie un alt Leonardo da Vinci decât cel pe care ni-l prezintă expoziția. O expoziție excelentă, de altfel, dar absolut tradițională, care urmărește un fir cronologic și

DANIEL ARASSE

tematic: în program erau Fecioarele, alegoriile, arhitecturile, portretele... O clasificare cât se poate de procedurală și de tradițională în istoria artei. Coleman intervine pieziș, cu privirea sa de artist, pentru a deschide aceste categorii. Leonardo da Vinci dezvăluit de el este mult mai deschis decât cel propus de structura expoziției. Cred că istoria artei are multe de învățat din felul în care privesc artiștii.

19

Vedem din ce în ce mai puțin

Modul în care era contemporană ne invită să privim operele de artă este, cu siguranță, una dintre cele mai importante cauze ale anacronismului istoricului în raport cu obiectul său de studiu. Trebuie să fim conștienți de această situație și să profităm de ea, s-o exploatăm. Firește, condițiile actuale de vizibilitate a operelor de artă nu mai au nimic de-a face cu condițiile din trecut. Aș zice că, în general, operele s-au apropiat de noi.

De pildă – și aici mă refer în special la Italia, dar acest lucru este valabil și în Franța –, biserica nu este un spațiu tocmai luminos. Nu vedem foarte clar imaginile dinăuntru, retablurile, frescele de pe pereți. Astăzi, e de ajuns să introduceți o monedă de unu sau doi euro ca să puteți vedea, timp de patruzeci de secunde, frescele respective bine luminate. Și veți fi atât de încântați, că veți mai pune o monedă! Totuși, frescele respective n-au fost făcute pentru a fi privite în aceste condiții. Și mă interesează foarte tare acest aspect. Oare ce urmăreau artiștii care pictau, la opt sau la cincisprezece metri înălțime, scene, momente picturale extraordinare ce nu puteau fi văzute de oamenii care veneau la biserică? Este de ajuns să mergeți la biserica Santa Croce din Florența pentru a constata că nu aveți cum să vedeți *Povestea Sfintei Cruci*, fresca pictată de Taddeo Gaddi în spațiul destinat corului, fiindcă franciscanii din Florența nu permit intrarea. Dar aici, cel puțin,

vă aflați în condițiile istorice de percepție, așa că nu puteți vedea nimic, deci renunțați la ideea de a vă uita la fresce și cumpărați frumoasele reproduceri color ale operei lui Taddeo Gaddi.

Și ajung astfel la al doilea aspect. Astăzi, frescele nu doar că beneficiază de o expunere foarte bună la lumină, dar și ajung la noi prin intermediul fotografiilor și al reproducerilor. La intrarea și la ieșirea din muzee, găsim diferite cărți poștale, diapozitive, cărți, adică tot ceea ce ne ajută să avem la îndemână operele expuse în muzee. În cercetările sale, istoricul de artă se duce să vadă tablourile sau frescele *in situ*, dar, în realitate, cea mai mare parte a cercetării are loc plecând de la fotografii. Uneori, lucrurile se văd mai bine în fotografii decât în muzeu. În cartea lui despre Tițian, Erwin Panofsky spunea că preferă fotografiile alb-negru bine făcute în locul reproducerilor color – lucru paradoxal, mai ales în cazul unui colorist de talia lui Tițian, dar spune multe despre condițiile actuale de vizibilitate a operelor de artă.

În afară de operele care pot fi văzute *in situ* și care nu pot fi date jos, cum sunt frescele sau retablurile, unde putem vedea celelalte opere? În muzee și la expoziții. Prin urmare, se află în condiții de expunere și de luminozitate incomparabile cu cele existente în secolul al XV-lea. De pildă, retablul nu avea public, ci credincioși care îl puteau vedea doar de la distanță, la lumina tremurândă a lumânărilor din biserică. Conta funcția imaginii, important era să fie acolo. Astăzi, același retablu este expus pe pereții unui muzeu, în condiții de lumină „corespunzătoare”, așa că putem vedea obiectul de aproape. Expozițiile temporare au aceeași funcție: ne permit să fim mai aproape de operele de artă. Cu toate acestea, suntem oare în măsură să spunem că le vedem mai bine? Nu sunt sigur, dar cred că le vedem altfel. Cu siguranță, dacă ținem cont de felul în care erau apreciate de societate la vremea în care au apărut, și anume ca obiecte de cult, nu le putem vedea mai bine. Mă gândesc, de exemplu, la *Maestà* (ilustrația 25) a lui Duccio, care, când a fost transportată la

catedrala din Siena, în 1307, a prilejuit trei zile de sărbătoare în tot orașul. Locuitorii au făcut alai, petrecând imensa operă de la atelierul pictorului până la catedrală. Nu vom putea să reproducem niciodată entuziasmul unor locuitori în fața grandiosului tablou al celui mai mare pictor din oraș.

Ce încerc să spun cu aceste lucruri este că, dacă vrea să înțeleagă cum funcționa opera în epoca în care a fost pictată, istoricul trebuie să corecteze impactul expunerii în muzee. Astăzi, vedem operele de artă în mod anacronic, un anacronism pe care-l putem corecta dacă ne aducem aminte că *Maestà* era plasată pe altarul principal din catedrală. Aș spune și că vedem altfel, adică vedem de fapt altceva. Și aici îl parafrazez pe Wölfflin, care, făcând comparație între o gravură a lui Dürer și o gravură a lui Rembrandt, spunea că vede nu doar altfel, ci altceva. La fel se întâmplă și cu privirea noastră când suntem confrunțați cu opere din trecut. Nu vedem tablourile doar altfel decât le vedeau cei din secolul al XIV-lea sau al XVI-lea, vedem și altceva. De unde și caracterul arbitrar, am putea spune – vedem altceva, deci anacronic. Da, dar atenție, acest altceva se află acolo. Văd foarte bine cei doi porumbei din *Buna Vestire* a lui Antonello da Messina, care a fost pictată pentru un altar principal dintr-o bisericuță siciliană. Dacă se află la doi metri de mine, îi văd, sunt doi. N-ar fi trebuit să-i văd, pentru că se presupune că n-am cum să-i văd, dar nu pot să mă prefac că nu sunt acolo. Văd altfel, văd altceva, iar acest altceva este acolo, în tablou. La fel se întâmplă și în cazul butonierei de la rochia Fecioarei Maria din *Buna Vestire* (ilustrația 15) a lui Filippo Lippi. Butoniera este acolo, oricât de straniu ar părea, ba chiar și în ciuda faptului că n-a fost făcută pentru a fi văzută. Avem de-a face cu un anacronism bizar, care îmi permite să văd ceea ce înainte nu se vedea, deși se afla acolo. De fapt, acest anacronism care generează noi condiții de punere în lumină a operelor de artă are marele merit de a mă plasa față de operă la distanța la care se afla și pictorul în timp ce o picta. Acest tip de anacronism înlesnește

o apropiere imposibilă secole de-a rândul și pe care pictorul n-avea cum să-și închipuie c-o vom regăsi vreodată. Nu-și putea închipui că opera sa, livrată comanditarului, va ajunge într-o bună zi într-un muzeu, e absurd. Când a livrat *Maestà* catedralei, Duccio credea că va rămâne acolo pentru totdeauna, nici măcar nu-și putea închipui ideea de muzeu. A pictat în tablourile sale unele lucruri cu gândul că nimeni nu le va vedea vreodată.

Pentru un istoric, miza interesantă în acest caz o constituie intimitatea picturii. Condițiile anacronice de expunere a operelor în muzee din zilele noastre, pe care trebuie să încercăm să le corectăm cu ajutorul anchetei istorice, au un avantaj istoric extraordinar: ne apropie de intimitatea pictorului din tablou. Se deschide astfel o nouă istorie a artei sau măcar o nouă direcție fascinantă, și anume felul în care condițiile actuale de vizibilitate a picturii ne permit să ne oprim asupra intimității pictorilor în propriile tablouri. Nu e ușor să faci o asemenea istorie, este o abordare foarte delicată, pentru că intimitatea ține de secret. A scoate la iveală intimitatea unui pictor din propriul tablou poate părea ceva indiscret – și, cum spunea Manetti, atunci când privim nu suntem deloc discreți.

Prin urmare, dacă spunem că nu vedem mai bine, ci vedem altfel, rămânem la nivel teoretic. Și acum vorbesc în calitate de istoric de artă care se duce să vadă diverse expoziții atunci când sunt închise publicului. Problema este că, în condițiile în care tablourile sunt scoase la vedere în număr tot mai mare, ajungem să le vedem din ce în ce mai puțin. Acest lucru se întâmplă din două motive principale. În primul rând, expozițiile sunt concepute pentru a atrage cât mai mulți vizitatori – și e absolut firesc, dat fiind că pictura este un patrimoniu comun și, cu cât se duce mai multă lume la muzee sau la expoziții, cu atât muzeele își exercită mai bine rolul de educator, punând la dispoziția populației obiecte care aparțin întregii comunități. Prin urmare, intenția e foarte bună, însă rezultatele sunt, din păcate, catastrofale. Și asta pentru că

la această intenție se adaugă cea a rentabilității culturale. O expoziție care durează trei luni și care costă mulți bani – pentru asigurare, pentru lumini, pentru transport etc. –, nu doar că nu trebuie să piardă bani, ci, pe cât posibil, trebuie să facă și profit, pentru a putea fi organizate și alte expoziții. Așa că sunt primiți prea mulți vizitatori în același timp. O expoziție la care sunt așteptați trei sute de mii de vizitatori ar trebui să dureze șase luni, nu trei, astfel încât să fie de două ori mai puțini oameni în sală. În al doilea rând, vedem din ce în ce mai puțin pentru că este din ce în ce mai multă lume și, în plus, pentru că, atât în muzee, cât și la expoziții, expunerea picturii sau a sculpturii implică punerea în scenă a operelor de artă, desfășurarea unei întregi scenografii. De altfel, acesta este și termenul folosit pentru a desemna activitatea persoanei care se ocupă cu punerea în scenă a unei expoziții. Problema e că scenografia îl pune în evidență, înainte de toate, pe scenograf. Firește, trebuie organizat un traseu al expoziției, trebuie agățate operele, luminate într-un anumit fel, iar când toate acestea sunt reușite, uităm de scenograf, dovadă că avem de-a face cu o mare expoziție. Numai că astăzi – și o spun sincer – sunt prea multe expoziții la care oamenii vin să admire și, așa cum fac eu, să critice munca scenografului.

Apropo de condițiile de vizibilitate și de iluminare a operelor de artă, mi se pare catastrofal felul în care e difuzat un anumit tip de expunere care îi aparține revistei *FMR* a lui Franco Maria Ricci. E o revistă de lux, care se află pe piață de vreo treizeci de ani. Revista aceasta a venit cu ideea de a prezenta operele de artă prin intermediul unor fotografii în culori sclipitoare, mult mai intense decât cele din realitate: cu ajutorul unor proiectoare, se poate ajunge dincolo de vernisul devenit opac, pentru a căuta în mod direct culorile care n-au nimic de-a face cu cele ale tabloului. Sunt culori care „îți iau ochii“, ceva spectaculos. O altă idee, foarte șic, a fost prezentarea operelor pe un fundal negru, spre deosebire de

prezentarea tradițională pe fundal alb. Datorită lui Franco Maria Ricci, vânzările au explodat, cărțile sale fiind și foarte scumpe. Partea proastă e că organizatorii de expoziții au crezut că este o idee bună, elegantă și inteligentă să expună și ei operele de artă colorate pe fundal negru, cu câte un proiector pentru fiecare tablou. Acest tip de scenografie vizuală care propune o atmosferă sumbră face ca lumea să nu mai vadă tablourile, ci imaginile din tablouri. Pe deasupra, din cauza mulțimii de vizitatori, vedem foarte prost operele de artă. Și, uite-așa, nu ne mai ducem să vedem expoziția de tablouri, ci să aducem un omagiu expoziției de tablouri.

Una dintre capcanele acestui gen de expoziție este că se trece de la valoarea de expunere a operei la valoarea de cult a expoziției. Și mă refer aici la celebrul text al lui Walter Benjamin despre opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*. El explică trecerea, în pictura europeană, de la valoarea de cult a operei de artă – când aceasta nu este vizibilă, dar îi închinăm un cult –, la valoarea de expunere – când opera de artă este vizibilă, dar nu i se mai închină un cult, pentru că se apropie de lume, în condițiile reproducerii sale tehnice la nesfârșit. Este un eseu splendid, dar e scris acum șaptezeci de ani; și, așa cum Duccio nu putea să prevadă că *Maestà* va ajunge într-o bună zi într-un muzeu, nici Benjamin nu putea să prevadă expozițiile de masă din ziua de azi. În prezent, nu se mai trece de la valoarea de cult, care presupune invizibilitatea operei de artă, la valoarea de expunere, ci se trece de la valoarea de expunere la valoarea de invizibilitate, care constă în cultul expoziției înseși și, în fond, al culturii. Nu mai aducem un omagiu picturii – pe care oricum n-o mai vedem, pentru că a devenit o imagine pusă într-o cutie de sticlă aseptică, una care protejează obiectul sacrosanct pe care n-avem

* Vezi Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, traducere de Christian Ferencz-Flatz, Tact, Cluj-Napoca, 2015.

voie să-l atingem, fiindcă l-am putea contamina cu cine știe ce bacili –, ci aducem un omagiu punerii în scenă a culturii.

La fel stau lucrurile și în cazul capelelor din Italia. Acum vreo cincisprezece ani, puteam să stăm ore în șir să le privim pe îndelete. Între timp, au fost restaurate, așa că le vedem mai bine, adică, de fapt, nu le mai vedem, pentru că nu avem decât un sfert de oră la dispoziție ca să le privim, apoi trebuie să mergem mai departe, fiindcă din cauza căldurii degajate crește nivelul de umiditate din aer, ceea ce dăunează operelor de artă. Stau și mă gândesc cum se vor duce viitorii istorici de artă să vadă aceste capele restaurate și li se va spune: „Haideți, circulați!“ Și nu pentru că „nu e nimic de văzut“, ci pentru că „ați văzut destul“.

20

Pictura în detaliu

Îmi plac paradoxurile, pentru că, după părerea mea, soluția paradoxului, atunci când e găsită, reprezintă o evoluție în gândire. Un paradox rezolvat este un pas înainte atunci când vrem să înțelegem o problemă sau, dimpotrivă, să înlăturăm o falsă problemă. Trebuie să recunosc că la tablouri și fresce m-a atras mereu mai degrabă ceea ce șochează, ceea ce se abate de la normă; la fel și în cazul arhitecturii.

Începusem la un moment dat să fac fotografii, fără să știu neapărat ce fotografiyam, pentru că, atunci când cauți ceva, vei găsi până la urmă. Însă, dacă nu știi ce cauți, ai uneori șansa să dai peste ceva neașteptat. Și te simți răsplătit din plin când vezi ceva la care nu te așteptai. Așa că m-a atras ceea ce se abătea de la normă. Istoricul de artă se află într-o situație puțin cam tristă: după ce a văzut atâtea reproduceri, după ce a vizitat atâtea muzee, a ajuns să memoreze trei sferturi dintre tablourile pe care a avut ocazia să le vadă. În cazul lui, surprizele sunt din ce în ce mai rare – și e trist să n-ai parte de surprize în viață. Pentru că îmi plac surprizele, analizarea detaliilor din tablouri m-a ajutat să reușesc să văd lucruri la care nu mă așteptam: atât abaterile de la norma ansamblului, cât și semnificația ansamblului concentrată într-o abatere absolut minuscule.

Voi da două exemple. Mai întâi, *Camera Soților*, *Camera degli Sposi*, una dintre încăperile mele preferate din arhitectura

italiană de la sfârșitul secolului al XV-lea, decorată de Andrea Mantegna în Palatul Ducal din Mantova. *Camera Soților* are un *oculus* pictat pe boltă, adică o deschidere fictivă spre un cer unde apar niște tinere. Printre celelalte personaje pictate, se află și nouă *putti*, adică nouă îngerași perfect aranjați – și putem spune asta despre tot – în acest ansamblu: trei în fața balustradei din arhitectura fictivă, trei în spatele balustradei, stând cu coatele pe ea, și alți trei scoțând capul prin balustradă. Totul este perfect gândit, iar analiza operei s-a concentrat mereu asupra numărului de *putti*: de ce sunt nouă și de ce apar trei câte trei? S-au scris texte foarte frumoase, foarte interesante pe această temă. Este, fără îndoială, principalul mesaj al acestor nouă *putti*. Numai că, tot uitându-mă cu atenție, cu ochii roată în sala respectivă sau pe fotografiile pe care le făcusem, am observat că de fapt sunt zece îngerași, nu nouă. Mai era un al zecelea *putto*, căruia nu i se vedea decât mâna, prin balustradă. Acest *oculus* are o înălțime de aproximativ șase – șapte metri. Mâna de bebeluș care trece prin balustradă nu-i făcută pentru a fi observată, dar, odată ce am văzut-o, este acolo, n-avem ce face. Mânuța cu pricina ține o baghetă – pare minuscule în mâna unui bebeluș – care ajunge într-un punct foarte precis al frescei. Se întâmplă ca acest punct să corespundă unei diagonale esențiale pentru întreaga sală, dacă ținem cont că jumătate din încăperea este pictată cu draperiile date la o parte, iar în cealaltă jumătate draperiile sunt trase. Așa se face că bagheta îngerașului invizibil indică diagonala care separă partea ascunsă de cea neascunsă, cea dezvăluită. Firește, ideea de a indica secretul dezvăluit-nede-zvăluit al structurii prin intermediul mâinii unui al zecelea *putto* i-a aparținut lui Mantegna. M-am bucurat enorm să descopăr acest detaliu: mai întâi, atunci când l-am văzut, iar mai târziu, peste trei săptămâni sau poate chiar trei luni, atunci când am înțeles unde duce bagheta îngerașului. Întotdeauna m-a interesat acest gen de surpriză care nu se dezvăluie dintr-odată. Lucrurile acestea se văd atunci când

știi atât de bine opera respectivă, încât nu te mai uiți la ea – exact atunci le vezi. Sau când te uiți constant la diapozitive fără să fii atent la ceva anume, iar după o lună sau două, privind-le cu atenție, observi dintr-odată ceea ce n-ai putut să vezi de la început.

Un alt exemplu la care țin este *Sfântul Sebastian* (ilustrația 18), aflat astăzi la Dresda, al lui Antonello da Messina, pictor de la sfârșitul secolului al XV-lea. Cunoscut foarte bine acest tablou. E unul dintre cele mai mari tablouri care îl înfățișează pe Sfântul Sebastian, și nu datorită mărimii, ci calităților sale: construcția în perspectivă este de-a dreptul extraordinară, ca și ideea de a-l reprezenta pe sfânt ca scut care apără orașul aflat în plan îndepărtat. Așezat în prim-plan și cu un punct de fugă plasat foarte jos, sfântul este monumentalizat în raport cu arhitectura orașului, cu atât mai mult cu cât săgețile nu sunt trase paralel cu planul, ci de undeva din spațiul în care se află privitorul. E un tablou splendid, de o inteligență admirabilă. După mulți ani în care am văzut doar reproduceri ale tabloului, în cele din urmă, am ajuns la Dresda. L-am fotografiat fără să stau prea mult pe gânduri, fără să mă gândesc la ceva anume. Când m-am întors acasă și am proiectat diapozitivele, am avut parte de o surpriză – am observat că buricul Sfântului Sebastian era reprezentat sub formă de ochi. Nu că semăna cu un ochi, ci era pur și simplu un ochi. De altfel, mai era ceva ciudat: buricul acesta ar fi trebuit să fie centrul geometric perfect al trupului, din moment ce trupul este perfect, numai că e decalat față de centru. Pictorul s-a străduit să indice axa mediană a corpului, dar n-a pus buricul pe axă, ci alături. Apoi am observat că, deși buricul-ochi era lângă axa centrală, de cealaltă parte a axei se afla o săgeată înfiptă paralel, care urma să înțepe un al doilea ochi. Prin urmare, era vorba despre un extraordinar schimb de priviri între „arcașul” din spațiul în care mă aflam ca privitor și trupul din pictură, care ascundea (pentru că tabloul nu era făcut pentru a fi văzut de aproape) faptul că mă privea la rândul său, fără să știu, în

timp ce eu îl ținteam cu privirea. Acest aspect deschide calea spre o splendidă analiză a seducției în pictură, *innamoramento*, faptul de a te îndrăgosti de un tablou. Asta și voia de altfel Antonello da Messina, care era considerat un „copil al lui Venus”, un pictor fermecător.

După ce am văzut această minunată abatere, buricul-ochi, datorită fotografiei pe care o făcusem, am început să mă uit cu atenție la burice – nu ale oamenilor, ci ale personajelor din picturi. Am fost de-a dreptul surprins să constat că existau o sumedenie de burice-ochi, de la cele ale lui Crivelli* până la cele din pictura flamandă a secolului al XVI-lea. De exemplu, există un tablou în care o frumoasă Iudită ține în mână capul lui Holofern și are un buric splendid în formă de ochi. Nu mică mi-a fost mirarea când, într-o bisericuță din Umbria, am dat peste o frescă populară care făcea trimitere la *Sfântul Sebastian* al lui Antonello da Messina: pictorul nu pricepuse lucrarea, dar văzuse buricul-ochi. Astfel, elementul ascuns din pictura lui Antonello da Messina a devenit vizibil la pictorul local, care l-a desenat într-o manieră naivă în fresca populară.

De aici înainte, se deschide calea spre o nouă istorie a picturii, mai ales pentru un istoric care cunoaște deja marile compoziții. Faptul că ești surprins dintr-odată de lucruri atât de cunoscute îți dă o nouă stare de satisfacție. Abia după aceea m-am apucat să citesc diverse texte. Așa cum găsim până la urmă ce căutăm, tot așa, când citim prea mult, regăsim ce-am citit deja. M-am apucat așadar să citesc sau să recitesc textele respective și mi-am dat seama că puteam găsi în ele aspecte legate de problematica detaliului. În urma acestor lecturi, am ajuns la două observații de ordin istoric. În primul rând, statutul detaliului se schimbă într-un mod foarte interesant în istoria picturii clasice. În secolele al XIV-lea și al XV-lea, calitatea detaliului ilustra calitatea pictorului. Există niște texte

* Carlo Crivelli (1435 – 1495), pictor italian renascentist.

timp ce eu îl ținteam cu privirea. Acest aspect deschide calea spre o splendidă analiză a seducției în pictură, *innamoramento*, faptul de a te îndrăgosti de un tablou. Asta și voia de altfel Antonello da Messina, care era considerat un „copil al lui Venus”, un pictor fermecător.

După ce am văzut această minunată abatere, buricul-ochi, datorită fotografiei pe care o făcusem, am început să mă uit cu atenție la burice – nu ale oamenilor, ci ale personajelor din picturi. Am fost de-a dreptul surprins să constat că existau o sumedenie de burice-ochi, de la cele ale lui Crivelli* până la cele din pictura flamandă a secolului al XVI-lea. De exemplu, există un tablou în care o frumoasă Iudită ține în mână capul lui Holofern și are un buric splendid în formă de ochi. Nu mică mi-a fost mirarea când, într-o bisericuță din Umbria, am dat peste o frescă populară care făcea trimitere la *Sfântul Sebastian* al lui Antonello da Messina: pictorul nu pricepuse lucrarea, dar văzuse buricul-ochi. Astfel, elementul ascuns din pictura lui Antonello da Messina a devenit vizibil la pictorul local, care l-a desenat într-o manieră naivă în fresca populară.

De aici înainte, se deschide calea spre o nouă istorie a picturii, mai ales pentru un istoric care cunoaște deja marile compoziții. Faptul că ești surprins dintr-odată de lucruri atât de cunoscute îți dă o nouă stare de satisfacție. Abia după aceea m-am apucat să citesc diverse texte. Așa cum găsim până la urmă ce căutăm, tot așa, când citim prea mult, regăsim ce-am citit deja. M-am apucat așadar să citesc sau să recitesc textele respective și mi-am dat seama că puteam găsi în ele aspecte legate de problematica detaliului. În urma acestor lecturi, am ajuns la două observații de ordin istoric. În primul rând, statutul detaliului se schimbă într-un mod foarte interesant în istoria picturii clasice. În secolele al XIV-lea și al XV-lea, calitatea detaliului ilustra calitatea pictorului. Există niște texte

* Carlo Crivelli (1435 – 1495), pictor italian renascentist.

splendide, foarte scurte, care elogiază adevărul detaliului în felul în care un anumit pictor trasează, pictează venele. De exemplu, Villani* spune că Stefano**, un pictor din secolul al XIV-lea, pictează venele cu priceperea unui medic. Prin urmare, o bună bucată de vreme, calitatea mimetică a detaliului a fost foarte apreciată în pictură pentru că dădea dovadă de adevăr și de cunoaștere a naturii. După aceea, destul de repede, apare nevoia de a avea control asupra detaliului, de a-l împiedica să acționeze singur, de a te împotrivi capacității sale „digresive”. Detaliul reprezintă o digresiune. Așa cum, într-un discurs, digresiunea nu trebuie să fie prea amplă, pentru că există riscul de a pierde din vedere subiectul principal, tot așa, nici detaliul nu trebuie să atragă prea mult atenția, pentru că există riscul de a pierde din vedere ansamblul tabloului. Începând cu secolul al XVI-lea, apar texte excepționale, care critică acumularea de detalii. Este elogiat în schimb laconismul, care la vremea aceea se numea *brevità*, concizie, în sensul că nu trebuie descris tot, pentru a nu te pierde în detalii. În secolul al XVI-lea, această dihotomie i-a avut ca reprezentanți pe Giovanni Bellini și Giorgione. Cel din urmă este pictorul laconismului – nu descrie tot –, în vreme ce Bellini este pictorul descrierilor minuțioase, al celor mai mici detalii.

Un alt element interesant în legătură cu statutul detaliului este recomandarea sau chiar ordinul dat privitorilor de a sta la distanță de tablou, de a nu se apropia prea mult de el. Am pomenit principiul *Ut pictura poesis* al lui Horațiu, unul dintre susținătorii teoriei clasice a picturii: „Poezia este asemenea picturii.” Horațiu spune de fapt că în poezie, ca și în pictură, de aproape îți va plăcea ceva, iar de la distanță, cu totul altceva. Horațiu știa foarte bine ce spune: există două moduri de a privi sau de a citi, de aproape sau de la distanță. Roger de Piles, liderul partizanilor colorismului din Franța

* Filippo Villani (1325 – 1407), scriitor și cronicar florentin.

** Stefano Fiorentino (1301 – 1350), pictor italian, originar din Florența.

sfârșitului de secol al XVII-lea, scria așa: „După cum spune Horațiu, tabloul nu trebuie privit de aproape.” Practic, citează textul în limba latină, dar îl traduce printr-un contrasens! E un sens voit, perfect strategic. De ce face asta? Pentru că, dacă ne apropiem prea mult, vedem mașinăria tabloului, ba am putea spune chiar mașinația tabloului. Tabloul uneltește ceva pentru privitor, iar publicul trebuie să lase asta pe seama specialiștilor. Roger de Piles se contrazice însă, spunând în altă parte: „Un tablou mare te cheamă să vii lângă el ca și cum ar avea să-ți spună ceva.” Dovadă că există o dorință de a controla efectul de dislocare al detaliului, fie el iconic sau pictural.

Mi se pare foarte interesant – iar asta ar putea fi o nouă pistă de analiză – că de la Alberti la Baudelaire statutul detaliului rămâne incert în pictură, pentru că detaliul perturbă. Alberti spunea că detaliul nu trebuie lăsat „să facă tumult”, că trebuie evitat ca istoria să facă „tumult” – termen politic referitor la răscoala ciompilor, *tumulto dei Ciompi*, de la sfârșitul secolului al XIV-lea. Baudelaire vorbește despre „răscoala detaliilor”, iar Roger de Piles spune că „un tablou este un tot politic”. Urmărind detaliile, vedem imediat nu doar că pictura are o funcție de reprezentare, ci și că este o gândire politică, un tot politic în care, după cum spune același Roger de Piles, „cei mari au nevoie de cei mici, la fel cum și cei mici au nevoie de cei mari”. E prima observație pe care o făceam în legătură cu statutul incert al detaliului în teoria clasică.

Cea de-a doua observație, făcută dintr-un punct de vedere istoric general, e că această problematică pe care încercăm s-o articulez nu mai era valabilă pentru arta contemporană. Există încă detalii în arta contemporană, atât *particolare*, cât și *dettaglio*. Însă, dacă vrem să analizăm funcția detaliului în arta secolului XX, nu mai putem apela la aceleași concepte sau instrumente ca în cazul picturii clasice. Această observație, dezamăgitoare la prima vedere, era de fapt pozitivă, deoarece confirma coerența analizei detaliului într-o parte din pictura clasică, aceea care practică imitația.

Din acest punct, a început să aibă loc o evoluție neașteptată. Ca urmare a faptului că lumea se află mai aproape de pictură, apare deodată ceea ce eu am numit intimitate. Intimitatea pictorului în tablou sau a picturii în tablou. Prin urmare, discursul devine inevitabil mai complex și mai problematic decât discursul clar al istoriei artei care privește de la distanță. Ernst Gombrich a afirmat chiar, în *Normă și formă*^{*}, că orice operă de artă are o singură semnificație dominantă, „*only one dominant meaning*”. Nu. Chiar nu. Îl admir mult pe Gombrich, însă pozitivismul are limitele sale. E adevărat că o Bună Vestire este mai întâi de toate o Bună Vestire, iar Fecioara cu Pruncul este mai întâi Fecioara cu Pruncul, dar, dacă ar fi doar atât, atunci toate tablourile cu Buna Vestire ar semăna între ele, iar toate cele care o înfățișează pe Fecioară cu Pruncul ar fi identice. Firește că tema unui tablou care o înfățișează pe Fecioară cu Pruncul sau care reprezintă Buna Vestire este *the dominant meaning*, dar sensul specific al tabloului respectiv depinde de felul în care a fost tratat subiectul – și este cu atât mai specific în condițiile în care ne apropiem de suprafața tabloului, unde apar elemente de-a dreptul ciudate și incerte. Atenția îndreptată asupra abaterilor de la normă dintr-un ansamblu se joacă pe mai multe registre. E vorba despre „de la distanță/de aproape”, precum și „public/privat/intim”, trei problematici diferite care se pot regăsi în același tablou. E vorba și despre „comanditar și artist”. Se prea poate ca artistul să fi ascuns în intimitatea tabloului ceva ce comanditarul n-avea cum să vadă sau, dimpotrivă, la cererea comanditarului, să fi plasat ceva ce privitorul nu va putea vedea. De fiecare dată, jocurile sunt diferite.

De asemenea, se prea poate ca artistul să fi pus în tablou un element al cărui sens, până la urmă, să nu fie cunoscut nici de el. Apropo de acest aspect, dau un exemplu care mă bulversează de fiecare dată și în legătură cu care n-am un răspuns

^{*} Ernst Gombrich, *Normă și formă*, traducere de Florin Ionescu, Meridiane, București, 1981.

clar. E vorba despre splendidul portret *Doamna Moitessier* (ilustrația 35) al lui Ingres, aflat la National Gallery din Londra. A lucrat mulți ani la el. L-a început, a renunțat la el și a pictat un altul, în care doamna stă în picioare și poartă o rochie neagră. Reia până la urmă portretul inițial și face o rochie înflorată absolut magnifică, niște flori splendide într-un joc de lumini, o bucată de pictură absolut minunată, de o netezime perfectă. Spre surpriza mea, uitându-mă la dia-pozitivele pe care le-am făcut la National Gallery, am descoperit că în prim-planul rochiei, la nivelul genunchilor doamnei Moitessier, adică pe linia perpendiculară a ochiului ei drept care se uită spre noi, se află o pată. O pată mare, de murdărie, pe rochia doamnei Moitessier. Fără îndoială, a fost pictată ca pată. Nu-i o umbră. Unii au spus că e o umbră, dar umbra a ce anume? Niciun obiect din tablou nu își proiectează umbra în acel loc. Deci este o pată. Nu am un răspuns exact în legătură cu originea acestei pete, dar am o ipoteză. O pură ipoteză, din moment ce este atinsă aici intimitatea însăși a pictorului, intimitatea lui Ingres în propriul tablou. Cred că Ingres o admira foarte mult pe doamna Moitessier, cunoscută drept cea mai frumoasă femeie din Paris. Și cred că această pată, care vine să întineze frumusețea perfectă a doamnei Moitessier, marchează dorința pictorului. Este, dacă vreți, un fel de „scrisoare furată” aflată în prim-plan, pe care nu o vedem și care simbolizează dorința pictorului pentru modelul său. Totuși, această interpretare e marcată de un anacronism substanțial. Îl interpretez pe Ingres cu ajutorul lui Bataille. Iar Ingres n-a avut cum să-l citească pe Bataille, firește... Prin urmare, cum Bataille e un gânditor creștin, iar Ingres era și el creștin, gândirea lui Bataille poate fi aplicată la Ingres. Însă important nu e să spunem „am găsit!”, important e să păstrăm incertitudinea. Să se ajungă în punctul în care istoricul, interpretul nu minte, ci vorbește despre ceva ce știe că nu poate înțelege complet, dar care este acolo, ceva ce a văzut în tablou.

Pentru o istorie de aproape a picturii

De foarte mult timp sunt preocupat de detalii. Dacă țin bine minte, totul a început când m-am apucat să fotografiez chiar eu tablourile și frescele despre care vorbeam la cursurile de la universitate. De obicei, există un departament fotografic la facultate care realizează diapozitive din cărțile pe care le aduc profesorii. Astfel că avem fotografii bine încadrate, care păstrează culorile din reproduceri. Așa ne pregătim cursurile; uneori adăugăm diapozitive originale, cumpărate direct din muzee.

La un moment dat, mi-am cumpărat un Olympus, un aparat de fotografiat cu un obiectiv foarte bun. Mai mult de curiozitate, ca distracție, am început să fac fotografii fără bliț – la vremea aceea lumea avea voie să facă poze la discreție, atât timp cât nu folosea blițul și trepiedul. În felul acesta, puteam să fiu acolo, să am operele în fața mea, nu doar niște reproduceri, mai mult, puteam să mă apropiu în voie de tablouri și să controlez obiectivul pentru a fotografia diverse detalii. Ideea mi-a venit în urma unei experiențe aparte pe care am trăit-o nu în Italia, ci la muzeul din Bruges*, pe când mă aflam în fața *Raclei Sfintei Ursula*, o pictură de o finețe ieșită din comun și de o eleganță flamandă absolut surprinzătoare.

* Este vorba despre Muzeul Memling (sau Ancien hôpital Saint-Jean), unul dintre cele mai vechi spitale din Europa, astăzi transformat în muzeu.

Dacă mă apropiam la cincizeci de centimetri de tablou, și fără să existe geam de protecție, puteam vedea lacrima care curge din ochiul personajului. Țin minte că am fost de-a dreptul surprins. Sunt ușor de impresionat, acesta fiind și efectul căutat. Nu e vorba că am crezut că pictura se însuflețește dintr-odată, însă, după surpriza aceasta provocată de apropierea de pictură, mi-am dat seama că voiam să păstrez o urmă din ea.

O altă operă care m-a surprins foarte tare, dar în cu totul alt sens, este una dintre versiunile *Vălului Veronicăi* ale lui Zurbarán. Tabloul făcea parte din marea expoziție Zurbarán, care a avut loc acum mulți ani la Paris. Dacă te uitați de departe, vedeți foarte clar chipul lui Isus pe vălul Veronicăi, însă, pe măsură ce te apropiați de tablou, chipul dispărea. Zurbarán pictase aspectul miraculos al chipului imprimat pe bucata de pânză. Un tablou minunat din punct de vedere tehnic și ideatic.

Mi-am dat seama așadar că, din momentul în care aveam la îndemână diapozitivele cu ceea ce văzusem, nu mai puteam preda la fel ca înainte și nici nu mai puteam preda aceleași lucruri. Înainte făceam o istorie a picturii pornind de la reproduceri făcute de la distanță, reproduceri de ansamblu. Era cu siguranță interesant. În schimb, văzute de aproape, detalii precum lacrimile din pictura flamandă sau chipul pictat de Zurbarán erau lucruri pe care noi, profesorii, le aminteam la cursuri, desigur, dar era greu să le analizez împreună cu studenții, pentru că niciun diapozitiv, nicio reproducere de care dispuneam nu transmitea această experiență vizuală. De atunci, aproape că a devenit o obsesie – făceam o fotografie de ansamblu a tabloului, dintr-o margine în cealaltă, cu tot cu ramă, în așa fel încât marginea să nu fie tăiată, iar mai apoi fotografiam detaliile, ori cele pe care le observam, ori altele, la întâmplare, fără să știu dacă era ceva de văzut acolo. Apoi, când ajungeam acasă, mă uitam cu atenție la fotografii și, într-adevăr, vedeam lucruri pe care nu avusesem timp să le văd

în momentul „relației muzeale” cu opera de artă. Analiza făcută pe fotografia operei permite un timp de contemplare mult mai generos. Cred că, după o vreme, privirea devine fluctuantă, nu se mai poate așeza într-un punct fix. Nu mai e în căutarea unei informații anume, pe care s-o înhațe ca o pasăre de pradă din tablou, ci, dimpotrivă, așteaptă să se ivească, să iasă ceva din tablou. Putem face acest experiment în fața tabloului, dar este mult mai obositor: stăm în picioare, îi deranjăm pe ceilalți vizitatori care vor să treacă. Având diapozitive foarte bune, făcute la fața locului, și privindu-le acasă în tihnă, tabloul „se ridică”, după cum spuneau frații Goncourt, mult mai lesne decât ar face-o la muzeu.

După cum am mai spus, a vedea altfel înseamnă și a vedea altceva, iar asta implică și o nouă istorie a picturii, o istorie de aproape. Cum ar fi o astfel de istorie? Nu că istoria de la distanță ar fi lipsită de interes. Istoria artei este alcătuită din istorii diferite. În istoria de la distanță, există multe istorii interesante. Așa-numita istorie generală a artei e foarte interesantă. Fără îndoială, istoria succesiunii stilurilor și a conținuturilor acestora (de pildă, secolul al XVI-lea, care are în centru manierismul, este fascinant în cadrul istoriei generale a picturii, a arhitecturii și a sculpturii) merită să fie făcută și va fi făcută în continuare, pentru că, pe termen lung, stilurile constituie o realitate istorică demnă de analizat. La fel, și istoria socială a artei este extrem de pasionantă. Să-l studiem, de pildă, pe Greuze* din punctul de vedere al practicilor sociale din secolul al XVIII-lea este mult mai interesant decât să-l analizăm așa cum îl vedem de obicei, ca pictor sentimental sau melodramatic.

O altă istorie care se înscrie în categoria istoriilor de la distanță este cea referitoare la chestiunile artistice. Am încercat,

* Jean-Baptiste Greuze (1725 – 1805), pictor francez, cunoscut pentru tablourile în care înfățișează moravuri burgheze și populare cu caracter moral.

de exemplu, să fac acest lucru cu tema Bunei Vestiri italiene și cu problemele legate de perspectivă. Cred că asta ține de istoria generală a artei. Se face de la distanță, în sensul că ia în considerare o serie întreagă de tablouri și o perioadă îndelungată, două secole și jumătate de pictură. Are un obiectiv general, chiar dacă, în analiza propriu-zisă, istoria nu poate fi făcută decât de aproape.

Istoria de aproape este subtitlul uneia dintre cărțile mele despre problema detaliului: *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture**. De altfel, acest subtitlu e un omagiu adus lui Hubert Damisch și cărții lui, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*** . Istoria de aproape este complexă și nu pretind că am făcut-o, ba chiar nu știu dacă se poate face. Privirea de aproape ajută detaliile să iasă la suprafață. Mi-a luat mult timp să găsesc titlul acestei cărți, pentru că la început a fost gândită ca o istorie a privirii, a dublei priviri, de aproape și de la distanță. Ar trebui să ne întoarcem la acest aspect, pentru că relația „de aproape/de la distanță” se află în centrul gândirii picturii, dacă ținem cont de ceea ce spune Horațiu, *ut pictura poesis*: „Poezia este asemenea picturii”. Dar versurile lui Horațiu continuă: „Te-atrage vreuna de-aproape, / Alta te-ncântă mai mult dacă stai s-o privești de departe.”*** Prin urmare, încă de pe vremea lui Horațiu, se știa foarte bine că unele poeme sunt savurate vers cu vers, iar din altele trebuie citite vreo treizeci de versuri pentru a aprecia ritmul și avântul liric. Istoria de aproape presupune așadar prezența detaliilor, a elementelor discrete și diverse.

Pornind de la dubla privire „de aproape/de la distanță” pentru a ajunge la detaliu, m-am simțit obligat să fac o tipologie a detaliilor. La ce ne referim atunci când vorbim despre

* *Detaliul. Pentru o istorie de aproape a picturii.*

** *Teoria norului. Pentru o istorie a picturii.*

*** Vezi Q. Horatius Flaccus, *Arta poetică*, traducere de David Popescu, Cartea Românească, București, 1936.

detalii? Detaliile sunt de diverse feluri. Nu am reușit să pun la punct un sistem, ci doar să propun două perechi de concepte.

Mai întâi, ar fi ceea ce am numit „detaliul iconic”, adică detaliul care se arată sub forma unei imagini și care, în general, este legat de mesajul tabloului. Fără îndoială, o muscă este un detaliu. Este un detaliu iconic: vedem musca, o recunoaștem. Țin minte că am văzut într-un muzeu american unul dintre tablourile lui Crivelli, *Fecioara cu Pruncul*. Mi-am zis atunci: „Ia te uită, incredibil, o muscă pe tablou!” Eram de-a dreptul scandalizat să văd muște într-un muzeu american! Apropiindu-mă de tablou, mi-am dat seama că mă lăsașem păcălit de musca lui Crivelli. Ar fi trebuit să știu: musca este o temă care provine de la Giotto, un motiv vechi în pictură. Am fost indus în eroare de valoarea iconică a detaliului muștei. Iată așadar acest prim detaliu iconic aflat în strânsă legătură cu mesajul tabloului. În cazul picturii lui Crivelli, *Fecioara cu Pruncul*, musca simbolizează în mod clar putreziciunea, răul: pruncul se uită la muscă. Iar aceasta face parte din mesajul răului prezent în tablou.

Al doilea detaliu este „detaliul pictural”, după cum l-am numit. Spre deosebire de detaliul iconic, acesta corespunde momentului în care pictura „se arată”, în care iese la iveală caracterul pictural al lucrării. Am putea spune, folosind un termen mai pretențios, că pictura se arată în starea sa incoactivă, adică atunci când începe să se apropie de imagine cu forța sa de a figura. Pictura se arată cu această forță, cu această capacitate pe care o are, însă deocamdată nu ca figură. E vorba despre pată, despre felul în care se scurge culoarea. Unul dintre tablourile care m-au marcat cel mai mult din acest punct de vedere este tot un Zurbarán, *Moartea lui Hercule*, în care Hercule este înfățișat cu cămașa în flăcări. Flăcările se răspândesc pe fundalul întunecat al tabloului sub formă de picături de vopsea. Am fotografiat acest tablou al cărui detaliu devine aproape un tablou în sine – un tablou straniu de contemporan. Astfel, detaliul pictural poate fi de mărimea unei

pete - m
ral al ta
temul
tabloul
nu sunt
al term
latinesc
tat, ci d
dialect
ram de
nu era s
Mai
acesta s
termen
Primul
tat, un
pildă, c
în tablo
este de
care ta
măcela
tablou
lui. Că
mod c
ansam
că, atu
elemen
relief
elemen
ca prin

* În
„tailler”
și cuvân

pete – *macchia*, în italiană – și nu mai trimite la mesajul general al tabloului, precum detaliul iconic care condensează sistemul tabloului, ci, dimpotrivă, descompune ansamblul tabloului. Are un efect de dislocare. Căci, deși îl remarcăm, nu suntem fascinați de nimic – „nimic” în sensul etimologic al termenului, de „lucru”. În franceză, „nimic”, *rien*, vine din latinescul *res*, „lucru”. Nu suntem fascinați de nimic reprezentat, ci de acel lucru care reprezintă. Există, așadar, o frumoasă dialectică a detaliului pictural și a detaliului iconic. Mă bucuram de descoperirea făcută, însă imediat mi-am dat seama că nu era suficient.

Mai există două moduri de a clasifica detaliul, chiar dacă acesta se sustrage în mod constant de la clasificare. Voi folosi termeni din limba italiană, pentru că e mai clar în italiană. Primul este detaliul *particolare*, detaliul unui lucru reprezentat, un loc special pe care îl ocupă lucrul reprezentat. De pildă, coaja unei bucăți de pâine este un *particolare*. E prezent în tablou ca detaliu al unui lucru reprezentat. Cel de-al doilea este *dettaglio*, *détail* în franceză – care presupune o persoană care taie*, de exemplu, carnea vândută *en détail*, cum ar fi măcelarul care taie carnea în bucăți. La fel și în cazul unui tablou. Privitorul taie, decupează în detalii tabloul din fața lui. Când ne uităm la un tablou sau la o fotografie, avem în mod cert o vedere de ansamblu. Dar ce vedem când vedem ansamblul? Chiar aș vrea să știu. Percepem ansamblul, numai că, atunci când începem să privim, ochiul cade pe anumite elemente. Nu va decupa în mod fizic, ci va izola, va scoate în relief – cu o zonă de contururi imprecise în jur – anumite elemente care sunt, de fapt, niște detalii. Dar nu sunt aceleași ca primele. Sunt detaliile produse de fiecare privitor în parte.

* În română, verbul a „tăia” provine din lat. *taliare*, care a dat în franceză „tailler”, iar în italiană „tagliare” – în această familie etimologică se înscrie și cuvântul „detaliu”.

În momentul în care am ajuns la această tipologie – detalii iconice, detalii picturale, detalii *particolare* și detalii *dettaglio* –, credeam că am un cadru suficient de bun pentru a începe analiza. Numai că imediat mi-am dat seama că era imposibil să fac o istorie a detaliului. Istoria însăși îmi scăpa printre degete. Poate fi făcută o istorie a statutului detaliului în teoria și practica pictorilor clasici – există multe texte care vorbesc despre acest statut al detaliului, despre funcția, succesul și pericolul detaliului –, în schimb, când voiam să mă îndrept spre detaliul de tip *dettaglio*, indiferent de cine și de cum era realizat, istoria nu mai era posibilă. Putem face o antropologie a detaliului, însă o istorie este imposibilă, din moment ce fiecare a elaborat, elaborează și va elabora detaliile respective sau altele noi.

Prin urmare, mi se deschidea calea pentru a da frâu liber obsesiei mele. La urma urmelor, nu era nimic original în demersul meu. În mod tradițional, orice istoric de artă lucrează cu detaliile. Dacă țin bine minte, André Chastel a scris în *Fables, formes, figures*^{*}, antologia sa, că istoricul este alertat de detaliu. Și așa este, pentru că orice detaliu care nu corespunde cu ansamblul tabloului îi atrage atenția. Trebuie să înțeleagă, de pildă, de ce are Isus cordon ombilical atunci când Fecioara Maria îi face baie – o dublă anomalie, principala fiind, evident, cordonul ombilical al lui Isus din tabloul lui Lorenzo Lotto. Din moment ce este preocupat de iconografie, adică de detaliul iconic, orice istoric lucrează cu detaliul. Cu toate acestea, cred eu, practica tradițională a istoriei artei este să „stingă” detaliul. Istoricul este un soi de pompier al detaliului. Atunci când un detaliu e șocant, acesta trebuie „stins”, în sensul că trebuie explicat pentru ca totul să fie din nou uniform, neted. Funcția detaliului este aceea de a atrage atenția, de a se abate de la normă, de a fi o anomalie. Istoria iconografică tinde să susțină că toate detaliile sunt normale.

^{*} *Fabule, formes, figures*.

DANIEL ARASSE

Or, puțin obsesiv cum sunt, mă interesează să arăt tocmai ceea ce nu este normal și să studiez posibilele interpretări ale acestei anomalii. Moment în care se deschide o istorie de aproape, care presupune tot atâtea documente de citit – ba poate chiar mai multe – ca o istorie de la distanță.



Alberti dispărut, timpul regăsit

Aș vrea să revin la problema restaurării. Nu există ceva mai anacronic decât o restaurare. Operațiunea de restaurare presupune, într-o oarecare măsură, corectarea trecerii timpului. Mai exact, se intervine asupra timpului nr. 2, despre care am vorbit: cel situat între momentul producerii operei și momentul receptării, adică perioada X care lasă urme fizice asupra operei. Restaurarea pretinde că anulează caracterul temporal al operei de artă. Este așadar o operațiune anacronică, de vreme ce, folosindu-se de privirea și tehnicile actuale, arată lumii o operă care de fapt n-a existat niciodată. Trebuie precizat că niciun restaurator nu-și propune să regăsească opera originală, doar un restaurator naiv sau necinstit poate crede una ca asta. Originalul nu mai există de mult timp, iar dacă există, este sub această formă: originalul din timpul nr. 1 a devenit originalul din timpul nr. 3, în condițiile trecerii timpului nr. 2. Restaurarea își propune să intervină în această trecere a timpului și este, într-un fel, anacronică, deși scopul său nu e să regăsească originalul. Există numeroase dezbateri pe această temă, asupra cărora voi reveni mai târziu.

Aș vrea mai întâi să evoc bucuria imensă care te încearcă atunci când urci pe schelele unei restaurări. Am avut ocazia să fac asta de mai multe ori în capelele din Italia: la Florența, de pildă, cu ocazia restaurării capelei bisericii Santa Maria del Carmine, unde sunt frescele lui Masaccio și Masolino.

Am avut noroc că biserica se află foarte aproape de Institutul Francez, așa că am putut merge destul de des pe acel șantier unde lucrau niște oameni foarte cumsecade, care mă lăsau să intru. Stăteam și mă uitam ore în șir la progresul restaurării. Am avut parte de momente extraordinare. De exemplu, la un moment dat, restauratorii mi-au arătat ce se afla sub frunzele pictate în secolul al XVII-lea pentru a ascunde sexul lui Adam din fresca *Adam și Eva izgoniți din Rai*. Mereu mă gândisem că se ascunde ceva acolo și iată că, datorită unei camere fotografice speciale, care a putut ajunge sub stratul de la suprafața picturii cu aproape o jumătate de milimetru, am văzut pe ecran ceea ce era pictat sub frunze: sexul tatălui nostru, al tuturor. E un spectacol emoționant, trebuie să recunosc. De asemenea, în timpul restaurării unei fresce, am avut ocazia să observ etapa curățării: să văd practic ceea ce ieșea la lumină după ștergerea prafului, a murdăriei, a straturilor de pictură anterioare... Mai demult, se dădea cu un soi de lac peste aceste fresce pentru a revigora culorile, numai că, ulterior, lacul respectiv se îngălbenea și el – cum a fost cazul capelei Brancacci din biserica Santa Maria del Carmine, magnifică, dar foarte întunecată și gălbuie înainte de curățare. Tot în timpul procesului de restaurare, după ce triumphiul dintre picioarele receptorului orașului din *Plata tributului* a fost curățat, am putut observa o înșiruire abstractă de umbre și lumini. Când vezi așa ceva, te cuprinde o emoție extraordinară: nu te întorci în timp, dar poți vedea ceva ce a devenit invizibil odată cu trecerea timpului. În acest caz, avem de-a face cu partea frumoasă a anacronismului – ne ajută să corectăm ceea ce putem din acțiunea timpului asupra operelor. Dar vom vorbi și despre pericolele restaurării...

O altă amintire minunată e legată de frescele lui Piero della Francesca din Arezzo. M-am urcat pe schele și am putut vedea aceste fresce de la distanța la care s-a aflat Piero della Francesca atunci când le-a pictat, acum cinci sute de ani. Mi-am dat seama astfel că pictorul nu era deloc un discipol al lui

Leon Battista Alberti, pentru simplul motiv că figurile pe care le pictase aveau un contur de o puritate grafică și de o eleganță ieșite din comun, precum și o grosime impresionantă. Văzută de aproape, această linie de contur are în jur de trei sau patru milimetri. Alberti n-ar fi apreciat deloc acest aspect – el susținea că marginea figurii nu trebuie să se vadă, întrucât linia de contur ar produce o fisură în continuitatea reprezentării. Piero della Francesca crea acest tip de fisură dând dovadă de o forță, o eleganță și o frumusețe a desenului absolut extraordinare. Însă, după ce coboram de pe schele, nu mai vedeam nimic din ceea ce v-am povestit. E vorba din nou despre intimitatea picturii care se lasă văzută când ne urcăm pe schele, când ne apropiem de ea.

Nu voi spune prea multe despre Capela Sixtină. Am o admirație deosebită pentru restaurarea care a fost făcută acolo. Firește, a bulversat privirea celor care admiraseră opera înainte, precum și unele interpretări considerate drept fondatoare în ceea ce privește lucrarea lui Michelangelo. Din ce mi-am dat seama, culorile folosite de Michelangelo erau vii, pentru că am găsit bucăți de frescă în interiorul zidului, acolo unde crăpăturile au fost astupate la sfârșitul secolului al XVI-lea. La vremea aceea, un fragment de frescă a fost împins înăuntru, dar nu zidit – pentru că existau niște suporturi de lemn care susțineau ipsosul –, iar apoi deasupra lui a fost adăugat ipsos, pentru a astupa crăpătura. Am fost acolo când restauratorii au intervenit în zona respectivă. Au dat la o parte acea umplutură și au găsit înăuntru acest fragment care nu suferise aproape nicio transformare din 1570. Albastrul acestui fragment de frescă, ferit de orice acțiune exterioară, semăna extrem de mult cu albastrul pe care restauratorii îl scosese la lumină. Prin urmare, cei care susțin că de fapt culorile folosite de Michelangelo au fost denaturate, în primul rând, nu s-au urcat pe schele să vadă ce și cum și, în al doilea rând, ar trebui să explice de ce marele discipol al lui Michelangelo din Florența, Pontormo, a folosit culori atât de

Leon Battista Alberti, pentru simplul motiv că figurile pe care le pictase aveau un contur de o puritate grafică și de o eleganță ieșite din comun, precum și o grosime impresionantă. Văzută de aproape, această linie de contur are în jur de trei sau patru milimetri. Alberti n-ar fi apreciat deloc acest aspect – el susținea că marginea figurii nu trebuie să se vadă, întrucât linia de contur ar produce o fisură în continuitatea reprezentării. Piero della Francesca crea acest tip de fisură dând dovadă de o forță, o eleganță și o frumusețe a desenului absolut extraordinare. Însă, după ce coboram de pe schele, nu mai vedeam nimic din ceea ce v-am povestit. E vorba din nou despre intimitatea picturii care se lasă văzută când ne urcăm pe schele, când ne apropiem de ea.

Nu voi spune prea multe despre Capela Sixtină. Am o admirație deosebită pentru restaurarea care a fost făcută acolo. Firește, a bulversat privirea celor care admiraseră opera înainte, precum și unele interpretări considerate drept fondatoare în ceea ce privește lucrarea lui Michelangelo. Din ce mi-am dat seama, culorile folosite de Michelangelo erau vii, pentru că am găsit bucăți de frescă în interiorul zidului, acolo unde crăpăturile au fost astupate la sfârșitul secolului al XVI-lea. La vremea aceea, un fragment de frescă a fost împins înăuntru, dar nu zidit – pentru că existau niște suporturi de lemn care susțineau ipsosul –, iar apoi deasupra lui a fost adăugat ipsos, pentru a astupa crăpătura. Am fost acolo când restauratorii au intervenit în zona respectivă. Au dat la o parte acea umplutură și au găsit înăuntru acest fragment care nu suferise aproape nicio transformare din 1570. Albastrul acestui fragment de frescă, ferit de orice acțiune exterioară, semăna extrem de mult cu albastrul pe care restauratorii îl scosese la lumină. Prin urmare, cei care susțin că de fapt culorile folosite de Michelangelo au fost denaturate, în primul rând, nu s-au urcat pe schele să vadă ce și cum și, în al doilea rând, ar trebui să explice de ce marele discipol al lui Michelangelo din Florența, Pontormo, a folosit culori atât de

vii. Culorile folosite de el pentru *Coborârea de pe Cruce* veneau direct din Capela Sixtină, așa cum era ea atunci când Pontormo a văzut-o. Nu spun că astăzi avem de-a face cu nuanțele lui Michelangelo de la 1510, ci cu niște culori mult mai apropiate de epoca aceea decât cele din 1980.

Le sunt recunoscător restauratorilor pentru emoțiile puternice trăite în acele momente de intimitate, fie la vederea unui fragment rătăcit în zid, fie a unei linii de contur, fie a unor lumini și umbre dintr-o pictură, care altminteri, dată fiind starea frescelor, erau imposibil de văzut. Cu toate acestea, operațiunea anacronică de restaurare are, în mod clar, și o parte periculoasă. Înțeleg foarte bine îngrijorările și protestele celor care susțin că operele nu trebuie restaurate prea mult pentru că ajung să fie denaturate sub pretextul că, de fapt, se urmărește regăsirea originalului. E o dezbatere legitimă, însă trebuie să punem corect problema, fără a face un proces de intenție.

Criticii restaurării au dreptate în două privințe. În primul rând, tablourile nu aparțin muzeelor, ci colectivității. Atunci când un tablou e restaurat, muzeul nu ar trebui să decidă totul după bunul său plac. În paranteză fie spus, nu cred că se întâmplă foarte des acest lucru: muzeul restaurează un tablou atunci când nu poate proceda altfel, tabloul respectiv riscând să dispară fără această restaurare. Totuși, îngrijorarea este de înțeles. În unele cazuri, ne putem întreba dacă nu cumva se restaurează ceva doar ca să dea bine. Cu atât mai mult cu cât, de la o vreme, restaurările sunt de cele mai multe ori sponsorizate de firme mari, care țin cu tot dinadinsul să arate lumii implicarea lor. Că doar nu cheltuim milioane pe un tablou ca să arate la fel ca înainte de restaurare! Trebuie să existe un înainte și un după, ca în cazul transplantului de păr. Trebuie să se vadă clar că tabloul a fost restaurat, în așa fel încât consiliul de administrație al unor companii ca Mitsubishi, Toyota sau oricare alta să justifice cheltuirea banilor. Din acest punct de vedere, împărtășesc pe de-a-ntregul suspiciunile și îngrijorările exprimate de criticii restaurării. Însă trebuie să cântărim

bine lucrurile. În afară de operațiunile de ordin comercial – și nu cred că lucrurile stau așa în muzee –, toți restauratorii pe care i-am întâlnit mi-au spus că restaurarea este un rău necesar. Este un rău – niciun restaurator nu va spune că e un bine –, dar e un rău necesar dacă vrem să salvăm un tablou. Iată așadar prima regulă.

A doua regulă, foarte bine explicată de Ségolène Bergeon, spune că restaurarea prost făcută nu este restaurare – un punct de vedere destul de dur. Și asta pentru că restaurarea nu urmărește să refacă originalul, ci să redea condițiile de vizibilitate – și nu pe cele inițiale, ci doar condiții mai acceptabile decât cele care există astăzi din cauza timpului nr. 2, adică a timpului scurs între timpul original și timpul prezent. Asupra acestuia acționează restaurarea, nu asupra timpului nr. 1, timpul producerii. Nu putem regăsi niciodată acest timp al producerii, contemporan cu originalul. Restaurarea își propune să acționeze asupra timpului nr. 2, cel care a modificat timpul nr. 1. Firește, putem spune că acesta ține de istorie, că reprezintă așa-numita „patină”, care trebuie păstrată ca atare. Majoritatea restauratorilor încearcă să păstreze cât mai mult din această patină, însă, atunci când trebuie să salveze un tablou, se gândesc că în viitor acesta își va recăpăta patina. De ce aș vrea ca patina pe care am văzut-o într-un tablou când aveam cincisprezece ani să fie pe veci acolo? Timpul trece, iar tabloul își va recăpăta patina. Eu voi muri la un moment dat, dar sper că tabloul va fi mereu acolo și va căpăta patină la nesfârșit... Apoi va fi curățat din nou și așa mai departe.

Un alt aspect al dezbaterii se referă la faptul că restauratorii nu-și propun să regăsească originalul. Ei știu că originalul a existat, dar că se află acum pe lumea cealaltă. Originalul patinat nu este mai original decât originalul căruia i s-a îndepărtat patina, pentru simplul fapt că patina nu face parte din original. În plus, haideți să vedem ce înseamnă patina: din dorința de a păstra neatinsă patina, vrem de fapt să păstrăm imaginea tabloului pe care ne-am făcut-o atunci când l-am văzut patinat.

În realitate, patina respectivă conține intervenția secolelor al XVII-lea, al XVIII-lea sau al XIX-lea. Și ar trebui oare să păstrăm intervenția aceasta care a modificat culorile tabloului? Dezbaterea poate continua la nesfârșit.

În ceea ce mă privește, sunt de acord cu restaurarea în condițiile unei deontologii minimale, pentru că, fără îndoială, salvează unele opere, dar trebuie să recunoaștem că le și distruge pe altele – să fim cinstiți, am văzut în Italia niște cazuri catastrofale: nu mai era vorba de restaurare, ci de distrugere. Însă o restaurare făcută deontologic nu doar că salvează opera, ci, pe lângă faptul că o conservă, ne arată multe lucruri pe care nu le știam despre ea. E un aspect extrem de important. Ne arată aceste lucruri noi în măsura în care tehnicile contemporane – și mă refer, printre altele, la radiografie și la macrofotografie – ne ajută să înțelegem mai bine nu doar ceea ce vedem în tabloul final, ci și în ce a constat travaliul pictorului până să ajungă la versiunea finală a tabloului.

Voi da un exemplu care a stârnit numeroase polemici. Este vorba despre *Coborârea de pe Cruce* a lui Rosso Fiorentino, tablou aflat la Luvru. Am avut norocul de a participa la două sedințe de consultări, de recomandări și de discuții legate de restaurarea aflată în curs. N-am cuvinte să descriu onestitatea și precauția de care au dat dovadă restauratorii, însă aș vrea să vorbesc despre operațiunea de radiografiere. Trebuie precizat că nu se apelează la acest procedeu decât dacă există un motiv întemeiat, cum ar fi o restaurare. Datorită radiografiei, am aflat că Rosso Fiorentino s-a răzgândit complet pe parcurs. Sub tabloul pe care-l vedem astăzi în marea galerie de la Luvru și în care Isus este reprezentat cu capul în stânga și cu picioarele în dreapta, poate fi văzută o compoziție total inversată. Rosso Fiorentino nu a modificat un detaliu, a modificat întreaga compoziție a tabloului în timpul realizării lui. Am putea crede că asta nu contează, pentru că oricum vedem doar ceea ce vrea pictorul să vedem. Numai că, în primul rând, acest lucru ne arată libertatea de intervenție a pictorului

asupra unei opere în curs de realizare, contrar a ceea ce voia Vasari să ne facă să credem. Nu doar venețienii erau capabili să modifice un tablou pe parcurs și să picteze direct pe el, ci și florentinii. În cazul tabloului lui Rosso Fiorentino, e fascinant faptul că anumite elemente din prima compoziție – și anume brațele, picioarele, umerii – sunt păstrate cu strictețe în cea de-a doua compoziție, sunt identice. Deși schimbă tot, păstrează totuși câte un element care nu-i mai aparține figurii inițiale. Când am înțeles mizele acestor transformări, după o lungă analiză a radiografiei, mi-am dat seama de măiestria și de manierismul lui Rosso Fiorentino, care ieșeau la iveală în toată intensitatea lor. Este unul dintre marii pictori manieriști de la mijlocul secolului al XVI-lea, creatorul galeriei Francisc I de la Fontainebleau. Din ceea ce era ascuns, adică din intimitatea procesului de creație, a ieșit la suprafață caracterul intens și intelectual al manierismului pictorului. Iar acest lucru a fost posibil doar datorită operațiunii de restaurare, care a apelat la tehnica radiografiei.

În acel moment, am fost extrem de impresionat că putem ajunge la intimitatea pictorului printr-o tehnică fără suflet, inumană. Nu sunt naiv să cred că ajungem și la mintea pictorului aflat la lucru, însă putem descoperi urmele, vestigiile unei gândiri în acțiune. S-a spus că Rosso Fiorentino era un pictor neliniștit, unul dintre primii pictori din istoria artei care s-au sinucis. Nu cred că e vorba de o neliniște în plan psihologic, ci mai degrabă de o neliniște în plan artistic, o neliniște de creator aflat mereu în căutarea celei mai simple, mai cumpătate și mai inteligente soluții. Datorită restaurării, a ieșit la iveală această intimitate a intervenției lui Rosso Fiorentino asupra propriului tablou. Restaurarea este așadar o operațiune anacronică și, totodată, cumva în opoziție cu opera, dar este și o modalitate de a pătrunde în intimitatea creațiilor, pe care istoricul de artă nu are cum să n-o accepte. Această poveste a intimității picturii este o altă cale care se deschide și merită cercetată.

Câteva declicuri personale

Fotografiind eu însumi tablourile și detaliile din ele, despre care nu știam exact ce conținut au, am ajuns la un soi de microistorie a picturii, o istorie de aproape, care implică reînnoirea instrumentelor specifice istoriei de la distanță, precum și crearea altora noi.

Primul instrument care trebuie reînnoit este, desigur, iconografia. Aceasta este o tehnică bine definită și absolut necesară interpretării unui tablou, care constă în identificarea unui personaj sau a unei teme prin intermediul anumitor obiecte. Exemplul celebru propus de Panofsky se referă la distincția dintre Iudita, cea care l-a decapitat pe Holofern, și Salomeea, al cărei dans a dus la tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul. Cum le putem diferenția, ținând cont că amândouă țin un cap tăiat pe o tavă? Spre deosebire de Salomeea, Iudita este înfățișată cu o sabie. Prin urmare, sabia e semnul distinctiv care ne ajută să le recunoaștem. E un text foarte cunoscut al lui Panofsky, un text fundamental din *Studies in Iconology*^{*}, deși Jean Wirth^{**} s-a grăbit să arate că Salomeea este reprezentată și ea uneori cu o sabie!

Pe scurt, iconografia înseamnă să distingem un personaj de altul sau o temă de alta, cu ajutorul unor caracteristici

^{*} *Studii de iconologie.*

^{**} Jean Wirth (n. 1947), istoric de artă francez.

foarte precise. Însă atunci când lucrezi la o istorie de aproape a picturii, ești obligat să spui că Iudita este Salomeea. Multe tablouri funcționează conform principiului că personajul este în același timp și Iudita, și Salomeea. Trebuie, așadar, să înțelegem motivele care stau la baza condensării în tablou a acestor două figuri. Astfel, iconografia nu mai pleacă de la diferențierea ideilor, temelor sau motivelor, ci de la asocierile de idei. E vorba despre înțelegerea felului în care erau asociate ideile în secolele al XV-lea, al XVI-lea și al XVII-lea. Firește, acest proiect îi poate îngrozi pe anumiți istorici, pentru că riscă să fie complet arbitrar. Nu doar că am făcut elogiul anacronismului, dar acum fac și elogiul asocierii de idei, care este opusul demersului istoric obiectiv serios. Totuși, asocierile de idei au existat mereu, iar istoricul care le neglijează e incapabil să înțeleagă cum funcționează anumite opere, construite tocmai în jurul acestor asocieri. Pentru a pune bazele acestui instrument istoric, trebuie să evităm anacronismul în asocierea de idei și, în același timp, să înțelegem că aceasta se supune unor reguli.

Trebuie să aflăm ce asociere era posibilă și verosimilă în condițiile sociale și istorice de producție. Și mă gândesc aici la cercetarea unei studente pe tema unui tablou al lui Veronese aflat la Lyon, al cărui titlu s-a tot schimbat de-a lungul vremii: când a fost *Batșeba și David*, când *Suzana și bătrânii*. Batșeba se spală și, surprinsă și dorită de David, va comite adulter cu el. Și Suzana se spală și e surprinsă de niște bătrâni care îi fac o propunere indecentă. Ea însă refuză și, ca să se răzbune, bătrânii o acuză că a comis adulter. Iată deci două povești: una se termină cu adulter, iar cealaltă, dimpotrivă, cu o acuzație de adulter nefondată. În tabloul lui Veronese, Suzana și Batșeba sunt una și aceeași. Putem spune asta pentru că tema Suzanei este prezentă în tablou prin intermediul fântânii și prin prezența bătrânului – cu toate acestea, nu apare decât un singur bătrân, în condițiile în care de obicei sunt mai mulți;

ar putea fi vorba așadar despre cuplul Batșeba – David. Numai că, de obicei, David nu e bătrân și, în plus, nu merge direct la Batșeba, ci trimite un tânăr mesager. Deci nu e David, sunt bătrânii, deci este Suzana – chiar că n-o mai scoatem la capăt! Am putea crede că Veronese n-a înțeles diferența dintre cele două personaje, însă e puțin probabil, pentru că iconografia tabloului a fost stabilită de comanditar. Așadar, de ce s-a ajuns ca aceste două motive să se amestece între ele? Și aici intervine cercetarea absolut remarcabilă a lui Joséphine Le Foll. Aceasta a studiat cele două teme în cultura venețiană, mai exact ce însemnau ele în Veneția secolului al XVI-lea, punctele lor comune, comanditarii. Tabloul a fost comandat cu ocazia unei căsătorii, iar tema lui era adulterul. Joséphine Le Foll demonstrează, într-un mod extraordinar, confuziile iconografiei bazându-se pe confuzia privirii și a picturii înseși.

Pentru a realiza iconografia istorică a asocierilor de idei, trebuie să evităm anacronismul și să ne bazăm pe practicile sociale și culturale concrete ale epocii. Totodată, trebuie să ne asigurăm că identificăm motivul asocierii, acel aspect care duce la condensare. Pentru asta, trebuie să încercăm să găsim ceea ce eu numesc cel mai mic numitor comun al temelor asociate, nucleul care stă la baza condensării. Acesta trebuie identificat bineînțeles în cultura epocii respective. În cazul Suzanei și al Batșebe, tema care le aduce împreună este cea a adulterului și a dreptății. Batșeba a comis adulterul, însă a făcut-o în casa lui David, de unde vin Fecioara Maria și Isus, astfel că ea poate deveni o figură a Bisericii. În schimb, ideea de confuzie a temelor poate părea modernă, însă are o bază istorică. De altminteri, am fost surprins să citesc aceste rânduri într-un manual de iconografie al lui Vincenzo Cartari, publicat la Veneția în 1556, *Le immagini de i dei de gli antichi*: „Nu e deloc de mirare să vedem că zeii anticilor sunt confundați între ei, că unul și același zeu dă dovadă de lucruri diferite și

* *Imaginile zeilor la antici.*

că nume diferite înseamnă uneori același lucru." Asta mi-a adus aminte de un text al lui Freud, pe care l-am recitat imediat și din care vă citez un fragment: „Nu numai că elementele visului sunt *multiplu* determinate de gândurile visului, ci elementele individuale ale visului sunt reprezentate și în vis prin mai multe elemente. De la un element al visului calea asociativă duce la mai multe gânduri ale visului, de la un gând al visului la mai multe elemente ale visului.”*

Trebuie să găsim instrumente noi: ideea iconografiei asociierilor de idei m-a trimis la ideea condensării, iar textul lui Cartari m-a trimis la Freud. Printre noile instrumente la care istoria de aproape a picturii ar trebui să apeleze se află aceste patruzeci de pagini pe care Freud le consacră travaliului visului în *Interpretarea viselor*, în special ceea ce spune în legătură cu supradeterminarea elementelor visului. Pe vremea când țineam cursuri la universitate, adică demult, îi sfătuiam pe studenții mei din primul an să citească mai întâi aceste patruzeci de pagini din Freud. De ce? Ce puteau găsi în travaliul visului care să-i ajute la interpretarea picturii renascentiste? Poate părea ceva de-a dreptul arbitrar, pentru că travaliul visului este legat de psihanaliză și de ideea de inconștient. Or, pe mine mă interesează nu inconștientul tabloului, ci mai degrabă elaborarea mesajului în interiorul tabloului. Cu toate acestea, travaliul visului, așa cum îl definește Freud, mă interesează dintr-un motiv foarte simplu. Freud spune că visul nu gândește, ci lucrează. Visul transformă gândurile obișnuite în puzzle prin intermediul imaginilor. Ce face un tablou clasic? Transformă un text de referință în imagine. Dacă nu avem textul de referință, tabloul devine o enigmă.

Mi-a plăcut foarte mult să țin cursuri la anul întâi, pentru că, pe fondul lipsei de cultură generală, mai ales a celei religioase, studenții nu știau nimic-nimic. A fost extraordinar,

* Sigmund Freud, *Opere esențiale*, vol. 2: *Interpretarea viselor*, traducere de Roxana Melnicu, Trei, București, 2010, pp. 340-341.

pentru că, în fața unei Bune Vestiri, de pildă, eu unul știu imediat despre ce e vorba, pot enumera toate motivele; însă îmi plăcea foarte mult să prezint această temă, iar pentru că unii studenți nu știau nimic, se ajungea la descrieri absolut minunate. Țin minte cum a descris o studentă o *Bună Vestire* a lui Filippino Lippi: „În stânga, se vede un tânăr frumos îmbrăcat, cu aripi. Un înger, probabil. Acest tânăr pare să-i aducă un omagiu unei femei îmbrăcate într-o frumoasă mantie albastră. În stânga-sus, se află în mod ciudat un bătrânel care se sprijină pe un nor; Dumnezeu, probabil.“ Și, uite-așa, această descriere arată că imaginea, în condițiile în care se pierde textul de referință, devine o enigmă. Nu aflăm nimic dintr-o imagine. Imaginea ne ajută să ne amintim ceva, dar, dacă nu știm ce spune, nu aflăm nimic de la ea. De altfel, există unele alegorii a căror semnificație s-a pierdut în timp, cum sunt cele ale lui Piero di Cosimo.

Pictura transformă așadar un text în figuri enigmatice. Trăvialul visului, operațiunile descrise de Freud pentru a explica trăvialul visului, transformă gândurile în imagini, la fel ca un tablou. Toate aceste operațiuni de condensare, de luare în considerare a figurabilității, de deplasare și de elaborare secundară funcționează foarte bine și în ceea ce privește analiza picturii, ca urmare a trăvialului de gândire al picturii.

Atunci, ce se află între textul de referință și opera încheiată? În trăvialul de interpretare a visului, sursa este ascultarea poveștii celui care a visat. Cum efectuăm acest trăvial în cazul unui tablou, ținând cont de faptul că pictura este mută? Voi împrumuta aici un termen folosit de Hubert Damisch în *Fênetre jaune cadmium*^{*}, pe care și el îl preia de la Poussin. Acesta spune că între textul-sursă și tabloul final există gândurile, mai precis „gândirile” pictorului. Prin acest termen, Poussin se referă la ideile și la reflecțiile care îi vin în minte pictorului în momentul în care ține pana sau pensula în mână,

^{*} *Fereastră galben cadmiu.*

adică schițele. Să luăm ca exemplu *Răpirea Sabinelor*. Poussin are două tablouri foarte diferite pe tema aceasta, realizate la distanță de trei ani unul de celălalt. Între aceste două versiuni, există o serie de zece schițe, care ne arată felul în care Poussin trece treptat de la o idee la alta, printr-un travaliu de transformare radicală a imaginii, în care au loc deplasări, luări în considerare a figurabilității, chiar dacă el se bazează pe același text de referință. Toate operațiunile din travaliul visului se regăsesc în acest travaliu al lui Poussin. Iată deci unul dintre noile instrumente aflate la dispoziția istoricului care se ocupă de istoria de aproape a artei.

Al doilea element, pentru care îi sunt îndatorat lui Louis Marin, constă în analizarea reprezentării clasice din pictură cu ajutorul teoriei clasice a semnului – în special cea propusă în *Logica de la Port-Royal**. Louis Marin a scris pe tema aceasta texte remarcabile, extrem de detaliate, pe care nu le voi rezuma aici. Mi s-au părut esențiale două aspecte din cercetarea sa. În primul rând, este vorba despre acel „Gândesc” [*Cogito*] care însoțește orice reprezentare, aspect esențial pentru analiza perspectivei și înțelegerea modului în care funcționează ea în pictura clasică. Cel de-al doilea aspect al teoriei clasice a semnului se referă la ideea că semnul se prezintă ca reprezentând. Adică semnul nu este doar reprezentarea a ceva, ci este și prezentarea acestei reprezentări. Din moment ce percep semnul, adică văd tabloul, care se prezintă ca reprezentare, transparența tranzitivă a semnului devine opacă. Efectul reflexiv, faptul că tabloul se prezintă reprezentând, opacizează transparența reprezentării, de unde rezultă

* Titlul sub care este cunoscută lucrarea lui Antoine Arnauld și Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser* [*Logica sau arta de a gândi*], publicată în 1662, la Paris, fără numele autorilor. Port-Royal era atât centrul spiritual al jansenismului, cât și locul în care se întâlneau mari scriitori și filosofi. Această carte a rămas până în secolul al XIX-lea o referință fundamentală în filosofia limbajului.

că subiectul care privește ajunge să se perceapă pe el însuși ca subiect care privește, adică să aibă un efect asupra afectului.

Acest lucru înseamnă, de pildă, că marginea tabloului e un element foarte interesant. Ori e cadru, conceput să fie „bordură”, după cum spunea Poussin, ori este margine, adică e pictată ca margine. Iar din moment ce marginea e pictată ca atare, tabloul se prezintă ca reprezentare. Dacă privim ce se întâmplă pe marginile tablourilor pictate ca margini, vom fi surprinși de intensitatea investiției nu doar teoretice a semnificantului, ci de multe ori și afective a marginii tabloului.

Unul dintre cele mai frumoase exemple în acest sens este *Pietà* de Giovanni Bellini, pictură aflată în Pinacoteca di Brera din Milano. Marginea pictată devine un soi de cadru, care pare să fie marginea mormântului lui Isus, dar care nu este, de vreme ce nu există niciun indiciu în acest sens. Exact aici și-a pus Giovanni Bellini semnătura, sub formă de *cartello*, un citat deformat dintr-o elegie a poetului latin Propertius. E și singura dată când pictorul se semnează întâi Bellini și după aceea Giovanni. Prenumele e plasat exact sub mâna lui Isus mort și o picătură de sânge curge din mâna aceasta pe „Giovanni” – care în italiană corespunde numelui Ioan. Acest Sfânt Ioan, San Giovanni, îl ține pe Isus în partea pe care stă scris Giovanni. Prin această margine, tabloul, care se prezintă ca reprezentare, tulbură transparența reprezentării și exercită un efect absolut extraordinar asupra afectului.

Nu putem înțelege acest tip de miză decât dacă privim de foarte aproape și dacă avem și instrumentele necesare pentru a teoretiza ceea ce vedem, altminteri ne mulțumim să vedem fără să știm despre ce este vorba. Prin urmare, trebuie atât să știm să vedem, cât și să avem instrumentele care să ne ajute să teoretizăm astăzi ceea ce vedem – lucru care era probabil mult mai ușor pentru cei din secolul al XV-lea. Cu instrumentele actuale, nu avem cum să regăsim acea privire, dar putem regăsi întrebările pe care le puneă privirea de atunci.

Nimicul este obiectul dorinței

Zăvorul lui Fragonard (*ilustrația 2*) mi-a făcut o foarte mare surpriză. Tabloul are dimensiuni medii. În dreapta, un tânăr ia în brațe o tânără și, cu vârful unui deget de la mâna dreaptă, împinge zăvorul, ceea ce-i cam nerealist. Femeia pe care o strânge în brațe, oarecum încremenită, îl respinge. În partea stângă a tabloului, se află un pat într-o dezordine nemaipomenită: perne aruncate, cearșafuri răvășite, baldachinul atârnat anapoda... Un specialist în opera lui Fragonard a descris excelent acest tablou: „În dreapta este cuplul, iar în stânga, nimic.” Numai că acest nimic este totuși jumătate din tablou. Specialistul respectiv avea însă întru totul dreptate: acest nimic, *rien* în franceză, îi corespunde lui *res* din latină – despre care am vorbit deja –, adică lucrului însuși. Nu există niciun subiect în această parte a tabloului, într-adevăr, doar falduri, pliuri – adică pictură, la urma urmelor.

Surpriza a venit când am remarcat pernele de pe pat: aveau marginile neobișnuit de ridicate, ca niște vârfuri îndreptate în sus. Când m-am uitat în direcția lor, am văzut că în baldachin se deschidea puțin o pânză roșie, cu o frumoasă crăpătură care ducea spre o zonă întunecată. De altfel, acest baldachin e destul de neverosimil, de vreme ce există acest zăvor ridicol în camera servitoarei și ce să caute un asemenea baldachin în camera servitoarei? Totuși, faldul negru din pânza roșie poate însemna ceva anume, dacă ne raportăm la ceea ce urmează

să se întâmple, cu atât mai mult cu cât cearșaful de pe colțul patului din prim-plan se află foarte aproape de rochia femeii și, în plus, e din același material ca rochia. Dacă ne uităm bine la acest colț, observăm că este un genunchi. Prin urmare, în mod straniu, acest nimic este, în realitate, obiectul dorinței. Se văd genunchiul, sexul și sânii femeii, precum și marea bucată de catifea roșie, care atârnă în stânga și care vine și se așază într-un mod suprarealist pe două falduri ca niște cocoloașe, din care pornește în sus o tijă lungă de catifea roșie – fără îndoială, o metaforă a sexului masculin. Când spun asta fără ocolișuri, tabloul pare, în mod evident, denaturat, pentru că el, în sine, nu spune nimic. Tocmai, nu există nimic. Vedem sau nu vedem. Vrem să vedem sau nu. Și, chiar dacă nu există nimic, ceva este totuși sugerat, și tocmai asta este pictura.

Partea stângă a tabloului lui Fragonard, nimicul, este un detaliu care ocupă totuși jumătate din pânză și care e alcătuit și el dintr-o mulțime de detalii pe care le-am putea multiplica la rândul lor. Tot ce pot spune despre acest detaliu care ocupă jumătate din tablou e că avem un pat cu baldachin în mare dezordine, iar dacă mă apuc să numesc lucrul respectiv, atunci discursul meu capătă un caracter vulgar, care nu se potrivește deloc cu tabloul. Or, nu e decât pictură, falduri – și știm prea bine că faldurile sunt o culme a picturii. În plus, m-a fascinat la *Zăvorul* lui Fragonard faptul că eram confruntat cu caracterul *inomabil* al picturii, cu ceva ce nu poate fi numit. A numi patul genunchi, sex, sân sau sex masculin în erecție este scandalos, pentru că tabloul nu face așa ceva – n-o spune, nici n-o arată. Depinde de mine dacă văd sau nu asta.

Prin urmare, mă confrunt cu acest caracter *inomabil*, dar nu pentru că pictura ține de indicibil – asta ar presupune o anumită superioritate –, ci pentru că pictura evoluează în *inomabil*, în planul lucrurilor aflate dincolo de cuvinte. Cu toate acestea, funcționează la nivelul reprezentării, dar, odată ce numesc ceva, pierd calitatea de *inomabil* a picturii înseși. Aici

se află unul dintre resorturile pasiunii pe care istoricii de artă o au pentru pictură. Fiindcă un istoric vorbește, produce cuvinte. Face un proces-verbal al picturii, adică a ceea ce se sustrage de la orice proces-verbal, în ambele sensuri ale termenului: pictura se sustrage atât de la procesul verbal, adică de la orice demers discursiv la adresa ei, cât și de la procesul-verbal care i se face. Rezultatul caracterului *inomabil* al picturii – pe care îl vedem perfect ilustrat în tabloul lui Fragonard – este că pictura are constant statutul de obiect al dorinței. În ceea ce privește obiectul meu de studiu, aleg să scriu sau să vorbesc despre pictură, adică tocmai despre ceea ce se sustrage de la scriere sau de la discurs. Pictura este așadar un obiect al dorinței – cu cât vorbesc mai mult despre ea, cu atât va trebui să vorbesc și mai mult. Este inevitabil. De fiecare dată când vorbesc despre pictură, îi redau statutul de lucru care se sustrage de la ceea ce spun eu despre ea! Chiar m-am întrebat dacă nu cumva această fascinație pentru pictură are de-a face cu ceva ce ține de privirea unui copil. Baudelaire spunea că trebuie să privim lucrurile ca pe ceva nou, să le privim de la nivelul copilăriei, adică având acea privire dinainte de limbaj, cea în care nu este loc decât de imaginație (de vreme ce copilul nu spune nimic). E o privire care aparține momentului în care realitatea e încă realitate, n-a devenit o lume. E încă un flux, un continuum fără întrerupere, fără decupaje, fără barierele puse de cuvinte, care vin să numească acest flux și să organizeze treptat realitatea lumii. Am impresia că există o legătură între aceste lucruri și fascinația pentru pictură – faptul că nu se încadrează într-un proces-verbal și că, practic, culoarea e un element continuu. Mă tentează ideea, pentru că explică și de ce istoricul de artă strânge detaliile iconografice, temele și apoi cercetează toate sensurile posibile ale temei pe care o studiază.

Eu, unul, strâng detalii. Am folosit o parte dintre ele în cartea dedicată detaliilor, dar mi-au mai rămas încă pe atâtea de care n-am apucat să vorbesc. Aș putea scrie încă o carte,

însă n-ar avea niciun rost, pentru că aş spune aceleaşi lucruri, dar cu alte exemple. Aş putea face totuşi o listă un pic supra-realistă, în care să figureze, de pildă, o garoafă, două muşte sau un melc, care fac trimitere la un tablou anume. Am şi un cordon ombilical magnific, nu într-un borcan, ci pe un diapozitiv. E un soi de acumulare copilărească de detalii, ca atunci când un copil se plimbă şi adună de pe jos câte ceva: ba o bucată de scoarţă de copac, ba o pietricică, ba o pană. Şi le păstrează ca pe nişte lucruri de mare preţ, le strânge. Curiozitatea care ne cuprinde în faţa tablourilor are ceva copilăresc...

Printre obiectele fascinante ale picturii se află şi oglinda – din foarte multe motive. Mai întâi, ca istorici, suntem pe bună dreptate interesaţi de oglindă, dat fiind faptul că este modelul pictorului. Un model şi un corector al pictorului. Alberti spune că Narcis este inventatorul picturii – ce altceva înseamnă să pictezi dacă nu să îmbrăţişezi, să cuprinzi suprafaţa apei? – şi că pictorul trebuie să folosească oglinda pentru a-şi verifica tablourile. Spune că e ciudat să vezi cum lucrurile pictate fără cusur capătă graţie într-o oglindă, în timp ce lucrurile care au un defect apar în oglindă şi mai îngrozitoare. Oglinda este aşadar un transformator al picturii. Încă din secolul al XV-lea, lumea şi-a dat seama de rolul ei de maestru, de model, de revelator care scoate în evidenţă tabloul. Apoi, se ştie că pictorii foloseau oglinzi. Unele perspective curbe din secolul al XV-lea flamand sunt rezultatul utilizării unor oglinzi convexe. Prin urmare, e absolut firesc să ne preocupe prezenţa oglinzilor în pictură – şi aşa stau lucrurile cu mulţi istorici de artă. Pe mine mă interesează faptul că oglinda ne arată opusul lucrurilor, cealaltă parte. De pildă, într-o pictură, când stă în faţa unei oglinzi, un personaj ne arată ceea ce nu putem vedea la el – îi vedem, de exemplu, spatele sau celălalt profil. Mă gândesc aici la *Doamna Moitessier* (ilustraţia 35) care se uită spre noi şi care, din oglinda aflată în spatele ei, ne arată ceafa. Are, de altfel, o ceafă minunată şi poate din cauza asta apare o pată pe rochia ei!

Oglinda arată mereu ceea ce nu vedem din ceea ce vedem. Pictorii sunt perfect conștienți de acest lucru și uneori au folosit-o în tablourile lor tocmai din acest motiv. Am discutat anterior despre *Las Meninas* a lui Velázquez (ilustrația 33) și despre problema oglinzii din acest tablou, care este „ideală”, nu reală. După cum spunea Michel Foucault, aceasta nu reflectă ce ar trebui să reflecte. Îi vedem în ea pe rege și pe regină, pe care n-ar trebui să-i vedem, și nu vedem ce ar trebui să vedem, din moment ce îi reflectă doar pe rege și pe regină. Oglinda este un obiect fascinant, în care opusul lucrează asupra a ceea ce se vede, adică ceea ce nu se vede lucrează asupra a ceea ce se vede în pictură.

Din toată colecția mea de oglinzi, am o slăbiciune pentru o oglinjoară ovală, de vreo cinci centimetri înălțime, care se află în *Imaculata Concepție* a unui pictor mai puțin cunoscut astăzi, Garofalo*. Numele lui înseamnă „garoafă” – din acest motiv spuneam mai înainte că am o garoafă în colecție. Garoafa era semnătura lui, iar atunci când nu o punea în picturile sale, gestul avea o semnificație aparte. *Imaculata Concepție* o înfățișează pe Fecioara Maria concepută fără pată. Atributele sale sunt turnul, grădina împrejmuită și oglinda fără pată. În tabloul lui Garofalo, oglinda, în ciuda dimensiunii reduse, mi-a atras atenția printr-o pată, un soi de urmă albă necesară pentru a arăta că este o oglindă. Nu e o pată adevărată, ci una înșelătoare – din punct de vedere iconic, e transparentă, dat fiind că e semnul obiectului reflectant, adică oglinda. Apoi, când m-am apropiat de tablou, la vreo șaptezeci de centimetri, am mai văzut o pată, de data aceasta obscură. În zona întunecată din oglinjoara ovală, în vibrația negrului, am văzut un portret, un chip care se uita liniștit la mine. Tabloul a fost pictat în jurul anului 1535 și, de atunci, acest chip era acolo, privind nestingherit, fără ca nimeni

* Benvenuto Tisi, zis Garofalo (1481 – 1559), pictor manierist italian, reprezentant al școlii din Ferrara.

să-l vadă. Am făcut fotografii. Firește, primul gând care ne vine în minte este că avem de-a face cu un autoportret al lui Garofalo, însă e totuși scandalos din partea unui pictor să-și facă autoportretul în oglinda fără pată a Fecioarei Maria. E un sacrilegiu, mai ales din partea lui Garofalo, care era evlavios. Am fost foarte încântat de descoperirea mea, pentru că niciun conservator din Pinacoteca di Brera nu remarcase acest portret, dar cel mai tare m-a mirat faptul că fusese pictat tocmai pentru a nu fi văzut. Astăzi, avem posibilitatea de a contempla de aproape această *Imaculată Concepție* în Pinacoteca di Brera, însă, inițial, tabloul se afla în partea inaccesibilă din biserica mănăstirii de maici Sfântul Bernardin din Ferrara. Dat fiind că nu puteau ține slujbe, măicuțele nu veneau la altar, așa că le era imposibil să se apropie de tablou astfel încât să vadă acel chip. Garofalo însă l-a pictat... Este unul dintre detaliile unei povești cu diverse răsturnări de situație și surprize – de precizat și că pictorul le-a dăruit acest tablou măicuțelor...

Dar să ne întoarcem la oglindă. Garofalo era prieten cu Giorgione. S-a presupus că acesta din urmă a pictat un tablou cu Sfântul Gheorghe, în care sfântul își dă jos armura pe marginea unei fântâni, deci a unei oglinzi acvatice. Putea fi văzut din toate pozițiile: din față, din profil, de jos din fântână și de la spate, în armura sprijinită de un copac. Giorgione demonstrase astfel superioritatea picturii în fața sculpturii, dat fiind că pictura poate arăta totul dintr-o privire. În mod ciudat, acest tablou al lui Giorgione seamănă cu descrierea unui tablou al lui van Eyck făcută de Bartolomeo Fazio* în secolul al XV-lea. Eu sunt convins că tabloul lui Giorgione n-a existat niciodată, iar tabloul lui van Eyck i-a fost atribuit din greșeală lui. Cea mai bună dovadă în acest sens este felul în care povestea tabloului *Sfântul Gheorghe* al lui Giorgione a fost transformată de-a lungul secolului al XVI-lea. Într-o primă

* Bartolomeo Fazio (cca 1400 - 1457), umanist, istoric și scriitor italian.

versiune, Sfântul Gheorghe își dă jos armura, în alta e gol (imagine destul de rară), în altă versiune personajul devine o femeie goală pe marginea unei fântâni. În descrierea făcută de Lomazzo, care i-l atribuie tot lui Giorgione, tabloul devine un nud lângă izvor. Cred că avem de-a face cu un șir de versiuni extraordinare care arată cum, în toposul reflectării în oglindă a „Sfântului Giorgione“, miza era chiar sursa picturii. Originea însăși a picturii dezgolate, care își arată capacitatea de a da uitării că are un autor și care este, dacă nu o reflectare, măcar un soi de magie a lumii. Iată deci un detaliu absolut fascinant, dat fiind că detaliul în sine nu există, dat fiind că tabloul n-a existat niciodată. E de-a dreptul extraordinar cum în secolul al XVI-lea s-a putut face istoria detaliată a unui tablou pe care nimeni nu l-a văzut niciodată. Asta mă duce cu gândul la sprâncenele *Giocondei*, despre care Vasari spunea că sunt pictate fir cu fir, când de fapt ea nu are deloc sprâncene.

Putem deveni istoricii epocii în care trăim?

Cred că arta contemporană, și aici mă refer la arta ultimilor zece ani, la arta vie, actuală, e greu de definit. În paranteză fie spus, cred că noțiunea de artă contemporană este problematică. Vorbim despre artă modernă, despre artă contemporană, dar când devine contemporană arta actuală? Și când devine modernă arta contemporană? Mi-aș dori ca un istoric de artă contemporană să mă lămurească în legătură cu aceste distincții. În orice caz, mă interesează perioada actuală, mi se pare fascinantă, atât prin încâlcirea diferitelor practici și suporturi artistice, cât și prin fragilizarea sistemului artelor frumoase, care duce la pierderea prestigiului picturii. Pentru Leonardo da Vinci, pictura era încoronarea celor trei arte ale desenului, o artă universală. Astăzi, în Franța, pictura nu mai este la înălțime. În alte părți, se bucură în continuare de apreciere sau își recapătă statutul, însă pictura nu mai este marea artă de odinioară. Într-o oarecare măsură, e un lucru bun, deoarece continuă să fie o mare artă, dar lasă totodată loc și altor mijloace de expresie artistică.

În legătură cu perioada contemporană, mă interesează deschiderea practicilor artistice și a operelor la acțiunea spectatorului. Acesta devine coautor. Așadar, noțiunea de spectator, apărută în secolul al XVIII-lea, nu mai are sens. La sfârșitul secolului XX, noțiunea de spectator e încă valabilă, spectatorilor li se propun încă opere, dar multe dintre ele sunt

considerate opere de artă fără să aibă spectatori, ci dimpotrivă, coactori, coautori sau coperformer. Asta nu înseamnă că vechiul sistem al artelor a murit. Pur și simplu e vorba de o diversificare și o îmbogățire a practicilor artistice, chiar dacă asta vine la pachet cu o „dez-operaționalizare a artei“, în sensul de pierdere a operei. Noțiunea de operă este foarte criticată, procesul de creație trece în fața operei înseși – ceea ce arată că avem totuși nevoie în continuare de artă. Eu, unul, rămân hegelian și cred că arta este o nevoie a spiritului.

De asemenea, mi se pare fascinant că putem vorbi cu artistul. Mi-ar fi plăcut să pot sta de vorbă cu Rafael sau cu Leonardo da Vinci. Astăzi, se poate. Nu e neapărată nevoie, dar asta ne aduce aminte că, în calitate de istorici, trecem mereu în planul al doilea, chiar dacă cercetăm opere din trecut. Istoricul este mâna a doua, în timp ce artistul este prima. O discuție cu el are meritul nu să corecteze discursul istoricului (căci artistul se poate înșela cu privire la propria lucrare), ci să-l facă pe istoric sau pe critic să adopte o poziție rezervată, cu respect față de artist, în sensul activ al termenului. În ceea ce mă privește, am o mare admirație față de artiști, indiferent de suportul pe care îl folosesc, chiar și atunci când nu sunt nemaipomeniți, pentru că își asumă anumite riscuri. Pornesc de la mai nimic și ajung să realizeze ceva. Pe de altă parte, istoricul sau criticul pornește de la ceva și ajunge la altceva, ceea ce e interesant, dar secundar. Îmi vine mereu în minte următoarea replică a lui Chardin, pe care o citează Diderot în prefața lui la *Salonul* din 1765 sau 1767. Chardin era responsabil cu agățarea tablourilor pe pereți (funcție foarte importantă, pentru că avea puterea să scoată în față sau, dimpotrivă, să dezavantajeze un tablou sau altul) și, după ce a vizitat Salonul împreună cu Diderot, i-a spus: „Domnule Diderot, cu blândețe...“, înainte ca acesta să se-apuce să-i atace vehement pe pictorii expuși...

Mi s-a întâmplat să scriu despre arta contemporană, dar întotdeauna la cerere, pentru că n-am crezut niciodată că am

considerate opere de artă fără să aibă spectatori, ci dimpotrivă, coactori, coautori sau coperformerii. Asta nu înseamnă că vechiul sistem al artelor a murit. Pur și simplu e vorba de o diversificare și o îmbogățire a practicilor artistice, chiar dacă asta vine la pachet cu o „dez-operaționalizare a artei”, în sensul de pierdere a operei. Noțiunea de operă este foarte criticată, procesul de creație trece în fața operei înseși – ceea ce arată că avem totuși nevoie în continuare de artă. Eu, unul, rămân hegelian și cred că arta este o nevoie a spiritului.

De asemenea, mi se pare fascinant că putem vorbi cu artistul. Mi-ar fi plăcut să pot sta de vorbă cu Rafael sau cu Leonardo da Vinci. Astăzi, se poate. Nu e neapărată nevoie, dar asta ne aduce aminte că, în calitate de istorici, trecem mereu în planul al doilea, chiar dacă cercetăm opere din trecut. Istoricul este mâna a doua, în timp ce artistul este prima. O discuție cu el are meritul nu să corecteze discursul istoricului (căci artistul se poate înșela cu privire la propria lucrare), ci să-l facă pe istoric sau pe critic să adopte o poziție rezervată, cu respect față de artist, în sensul activ al termenului. În ceea ce mă privește, am o mare admirație față de artiști, indiferent de suportul pe care îl folosesc, chiar și atunci când nu sunt nemaipomeniți, pentru că își asumă anumite riscuri. Pornesc de la mai nimic și ajung să realizeze ceva. Pe de altă parte, istoricul sau criticul pornește de la ceva și ajunge la altceva, ceea ce e interesant, dar secundar. Îmi vine mereu în minte următoarea replică a lui Chardin, pe care o citează Diderot în prefața lui la *Salonul* din 1765 sau 1767. Chardin era responsabil cu agățarea tablourilor pe pereți (funcție foarte importantă, pentru că avea puterea să scoată în față sau, dimpotrivă, să dezavantajeze un tablou sau altul) și, după ce a vizitat Salonul împreună cu Diderot, i-a spus: „Domnule Diderot, cu blândețe...”, înainte ca acesta să se-apece să-i atace vehement pe pictorii expuși...

Mi s-a întâmplat să scriu despre arta contemporană, dar întotdeauna la cerere, pentru că n-am crezut niciodată că am



auctoritas de a scrie pe această temă. Primul care mi-a cerut asta a fost Yvon Lambert, care m-a rugat întâi să scriu despre Andres Serrano, fotograf american, apoi despre Anselm Kiefer, pictor german. Pe urmă, Myriam Salomon și Catherine Millet de la *Art Press* m-au rugat să scriu despre Mark Rothko și Cindy Sherman, fotografă americană. A mai fost și editorul Léo Scheer, care m-a rugat să scriu despre Alain Fleischer și despre Éric Rondepierre. Firește, dacă îl cunosc cât de cât pe artist sau dacă este pe gustul meu, mă simt onorat de propunere, dar stau și mă întreb de ce să apeleze cineva la un istoric care se ocupă în special de secolul al XV-lea pentru a scrie despre arta contemporană. Așadar, înainte să accept, mă întreb dacă nu cumva e vorba despre un soi de alibi, dacă nu cumva istoricul de formație clasică, obișnuit cu *high art*, marea artă, este un alibi cultural pentru promovarea și recunoașterea artiștilor contemporani, cărora le conferă valoarea de „artă” din partea instituției științifice a istoriei. Este o problemă foarte serioasă, pentru că, dacă așa ar fi stat lucrurile, bineînțeles că n-aș mai fi putut niciodată să scriu așa cum am făcut-o. Sincer vorbind, nu cred că oamenii pentru care am scris au nevoie de vreun alibi, fie că e vorba despre *Art Press*, fie că e vorba despre Yvon Lambert.

Cred că la mijloc e un alt motiv, mai exact o variațiune pe tema anacronismului. Acest anacronism, care constă în a apela la un istoric care cercetează trecutul pentru a comenta arta prezentului, pune în discuție caracterul operațional al teoriei și al conceptelor clasice aplicate artei contemporane, care s-a distanțat complet de teoria clasică. În ce măsură conceptele clasice de imitație, expresie și stil mai sunt operaționale în practica actuală? Bineînțeles, artiștii contemporani despre care mă simt îndreptățit să scriu sunt în principal artiști figurativi și fotografi – ar fi multe de spus despre fotografie în calitatea ei de continuatoare a picturii.

Până și Rothko, de pildă, înainte de celebrele sale tablouri abstracte, era un pictor figurativ, puternic marcat de

suprarealism. În privința lui, m-a interesat procesul prin care figura dispărea în abstracțiune sau, mai degrabă (pentru că această dispariție avusese deja loc la Mondrian), felul în care figura se scufunda în abstracțiune și continua să acționeze, felul în care exista în abstracțiunea respectivă un corp absent, care acționa în continuare. Cred că această dinamică este intensă în procesul de creație al lui Rothko și n-aveam cum să aduc în discuție acest aspect dacă nu veneam din zona artei clasice.

Celălalt aspect care mi s-a părut interesant în privința lui Rothko e cel pe care Rosenberg l-a catalogat drept „sublim”. Mi s-a părut interesant să supun această catalogare contemporană testului definiției clasice. Din ce am aflat, rezultatul a atras atenția, deoarece abordarea clasică a noțiunii de „sublim” nu acoperea întocmai concepția contemporană, iar din jocul celor două abordări rezulta ceva demn de interes pentru Rothko, el însuși posesor al unei culturi foarte bogate. Discuția despre sublimul clasic n-avea cum să nu-i atingă cultura. Ideea nu este să spunem că există o continuitate între arta clasică și cea contemporană, nici să insinuăm că trecem printr-o criză minoră a artei și că marile valori certe se vor întoarce într-o bună zi. Cred că arta actuală este la fel de interesantă precum era și cea din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea. Sunt tot atâția artiști buni în prezent câți erau și în trecut, doar că astăzi suntem copleșiți de atâtea nume de artiști. Și e absolut firesc. Dacă ne uităm, de pildă, la Salonul lui Diderot, o să vedem o grămadă de artiști, de-a dreptul mediocri, despre care astăzi nu se mai știe nimic. Așadar, arta contemporană este la fel de interesantă ca arta din trecut – și nu există nicio continuitate între ele.

Un alt lucru care mă preocupă este felul în care arta contemporană preia mizele artistice din trecut. Unele dintre ele au apărut încă de pe vremea lui Pliniu cel Bătrân, în Antichitatea romană. Cum pot prelua practicile artistice contemporane mizele din trecut? Nu toate operele se pretează la

așa ceva. De exemplu, în ciuda faptului că îmi place opera lui, eu n-aș fi în stare să scriu despre lucrările lui Daniel Buren, pentru că nu văd ce legătură există între practica sa artistică și mizele din trecut ale artei. Unele propuneri se sustrag de la problematica de tip clasic. În schimb, seria de fotografii a lui Andres Serrano intitulată *Morgă*, despre care Yvon Lambert m-a rugat să scriu, prezintă detalii ale unor indivizi morți, fotografiați la morga din New York, și recunosc că m-au interesat foarte tare. Seria de fotografii stârnise un mare scandal, dar lui Serrano îi place să facă scandal. Era cât pe ce să nu scriu nimic, imaginile fiind atât de impresionante, însă l-am întâlnit pe artist la New York și am stat de vorbă o zi întreagă. Apoi am găsit o soluție prin care să-l „leg” pe Serrano de lucrurile care mă interesează pe mine, apelând la ideea de *venustas*, acea frumusețe venusiană a vieții care curge sub piele. Cred cu adevărat că miza cea mai profundă a creației lui Serrano este acea *venustas* a morții. Și tocmai asta stârnește scandal – cum să susții că figura unui bebeluș mort este înzestrată cu *venustas*. Se merge prea departe... Am o mare admirație pentru seria *Morgă* a lui Serrano, însă nu pentru întreaga lui operă, unele provocări de-ale sale fiind prea rudimentare.

La fel și în cazul lui Cindy Sherman; de la *Film Stills*, primele sale fotograme de cinema, până la autoportretele puse în scenă într-un mod cu totul aparte. Un lucru m-a fascinat la ea (am și întâlnit-o, de altfel): uitându-mă la opera ei, m-am dus cu gândul la Narcis al lui Alberti. Narcisismul lui Cindy Sherman nu este un narcisism în sensul analitic simplificat al unei psihanalize de doi lei, ci acel Narcis al lui Alberti, care lucra la propria reprezentare.

Dar marea mea surpriză din arta contemporană a fost Anselm Kiefer, artist sculptor german. Mi-am consacrat cinci sau șase ani pentru a-i cerceta opera. Am adunat informații cu privire la cultura și la societatea germane, la situația picturii germane postbelice etc. N-a contat că Anselm Kiefer este un artist contemporan, metoda pe care am folosit-o a fost cea

specifică unui istoric clasic. Am vrut să aflu cum sunt realizate lucrările sale, lucrări nu *de* memorie, ci *despre* memorie. S-a născut în 1945, iar primele sale opere datează din 1970. Participă la acțiunea de repunere în discuție a culturii germane și a nazismului prezent în această cultură. Urmărindu-i parcursul, cu date cronologice precise, m-am mirat să văd cum a pornit de la lucrări despre memorie pentru ca, într-un mod destul de nietzschean, să aducă această memorie în fața tribunalului istoriei: a explorat astfel noi căi prin care temele din trecut continuă să sune în *basso continuo*, dar complet transformate și reorchestrate. Spre surprinderea mea, am constatat că informațiile pe care le aveam despre artele memoriei de la sfârșitul Evului Mediu și din Renaștere îmi ofereau un instrument de interpretare extraordinar de precis pentru a înțelege opera lui Kiefer. Anselm Kiefer, un tip foarte cultivat de altfel, nu cunoștea cartea lui Frances Yates, *The Art of Memory*. I-am oferit-o eu și i s-a părut fascinantă. Mi-a spus apoi că descrierea mea era corectă, că travaliul său creativ consta efectiv în a crea clădiri ale memoriei în care punea imagini neașteptate. Mi-am dat seama atunci că, dacă aplicăm o perspectivă clasică pentru a înțelege un travaliu creativ contemporan, putem ajunge la rezultate foarte bune. Nu e cazul pentru toți artiștii. În privința altor artiști germani, ca Joseph Beuys sau Gerhard Richter, să zicem, acest demers n-ar fi avut niciun rost. Întâmplarea face ca abordarea aceasta să fi dat roade în cazul lui Kiefer.

Și astfel am ajuns la o idee care mă duce de unde am plecat: contemporaneitatea – la fel ca secolele al XV-lea și al XVI-lea – conține mai multe temporalități. Ea însăși este anacronică, la fel ca o operă din secolul al XV-lea, care combină timpul prezent cu cel trecut. Operele de artă contemporană de care mă simt apropiat sunt cele în care timpurile se întrepătrund, arătând prin asta că nu există timpul numărul 1. Contemporaneitatea care mă preocupă conține acest anacronism care face parte, în opinia mea, din fiecare operă de artă. În acest context,

Povești despre picturi

cel care scrie despre opere, indiferent de epocă, are rolul de călăuză. O călăuză fără pretenții, un fel de mână a doua care vine după artist. Să încerci să fii o călăuză între opera artistului (care se prea poate să nu aibă nimic de spus despre munca lui sau să aibă de spus doar niște lucruri nu neapărat interesante) și contemporani. Și asta pentru că, de fapt, contemporaneitatea nu e totuna cu simultaneitatea, care definește două lucruri care se petrec în același timp. Ca să existe contemporaneitate, e nevoie de interacțiune între aceste două lucruri. Mă refer la faptul că în arta contemporană nu totul este contemporan; ca să existe contemporaneitate, trebuie să existe o concomitență temporală între operă și cei care o privesc. Prin urmare, o operă din secolul al XV-lea este contemporană cu mine, dat fiind că o privesc astăzi. Iar unele opere de astăzi sunt contemporane cu mine pentru că le privesc. Cele pe care nu le privesc nu-mi sunt contemporane.

Cuprins

O voce care ne face să vedem. Prefață de Bernard Comment	5
Daniel Arasse. Autoportret ca istoric, 25 × 20. Prefață de Catherine Bédard	9
1. Tabloul preferat	13
2. <i>Gioconda</i>	21
3. Pictura ca gândire nonverbală	29
4. Inventarea perspectivei	37
5. Perspectiva și <i>Buna Vestire</i>	45
6. Fecioara Maria, mai presus de orice măsurătoare	53
7. Un arhanghel autostopist	61
8. Secrete de pictori	69
9. Regula jocului	79
10. Perspectivele lui Leonardo da Vinci	89
11. Teza furată	97
12. De la memorie la retorică	105
13. Un istoric în <i>Camera Soților</i>	113
14. Scurtă istorie a manierismului	121
15. Vermeer, fin și flu	131

16. Avantajele și dezavantajele anacronismului	141
17. Elogiu paradoxal adus lui Michel Foucault prin intermediul tabloului <i>Las Meninas</i>	149
18. De la Manet la Tițian	157
19. Vedem din ce în ce mai puțin	165
20. Pictura în detaliu	173
21. Pentru o istorie de aproape a picturii	181
22. Alberti dispărut, timpul regăsit	189
23. Câteva declicuri personale	197
24. Nimicul este obiectul dorinței	205
25. Putem deveni istoricii epocii în care trăim?	213



Daniel Arasse (1944 – 2003), reputat istoric și teoretician al artei, a fost coordonator de studii la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) și a predat istoria artei la Sorbona. Este autorul unor lucrări care au revoluționat modul de receptare a operelor de artă: *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur* (1987), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), *L'Ambition de Vermeer* (1993), *Le Sujet dans le tableau* (1997), *L'Annonciation italienne* (1999) și *Nu vedeți nimic* (2022, Meridiane).



De ce ne fascinează capodoperele? Cum de reușesc anumite tablouri să ne captiveze, iar altele nu? Cu entuziasmul și erudiția deja cunoscute din *Nu vedeți nimic*, Daniel Arasse își invită cititorul într-o frumoasă călătorie în istoria picturii, de la dezvoltarea tehnicilor de redare a perspectivei la dispariția figurativului. Aspecte fundamentale din istoria artei sunt analizate în operele unor maeștri ca Leonardo da Vinci, Michelangelo, Vermeer sau Manet, într-o serie de articole ce reiau cele 25 de episoade ale seriei radiofonice *Histoires de peintures*, difuzată în 2003 la France Culture.

„A fost cu adevărat un minunat cadou de dimineață pe care mulți ascultători au știut să-l aprecieze la adevărata lui valoare. După fiecare emisiune, ne simțeam mai bogați, simțeam că mai scăpăm puțin de prostia cotidiană.”

BERNARD COMMENT